

GLAUCIANNE SILVA DOS SANTOS

**UM ENCONTRO DE GERAÇÕES PORTUGUESAS:  
ALMEIDA GARRETT E AMADEU LOPES SABINO SOB  
*A LUA DE BRUXELAS***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Cardoso

CURITIBA

2007




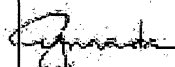



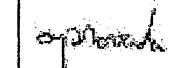
## PARECER

Defesa de dissertação da mestranda GLAUCIANNE SILVA DOS SANTOS para obtenção do título de Mestre em Letras.

Os abaixo assinados PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, SILVANA OLIVEIRA e MARCELO SANDMANN argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“UM ENCONTRO DE GERAÇÕES PORTUGUESAS: ALMEIDA GARRETT E AMADEU LOPES SABINO SOB A LUA DE BRUXELAS”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de Mestre em Letras, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		
SILVANA OLIVEIRA		
MARCELO SANDMANN		

Curitiba, 15 de fevereiro de 2007.




Prof. Paulo Astor Stetthe  
Coordenador




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata trecentésima sexagésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de Mestre a que se submeteu a mestranda **GLAUCIANNE SILVA DOS SANTOS**. No dia quinze de fevereiro de dois mil e sete, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO**, Presidente, **SILVANA OLIVEIRA** e **MARCELO SANDMANN**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "UM ENCONTRO DE GERAÇÕES PORTUGUESAS: ALMEIDA GARRETT E AMADEU LOPES SABINO SOB A LUA DE BRUXELAS", apresentada por **GLAUCIANNE SILVA DOS SANTOS**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a Senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia quinze de fevereiro de dois mil e sete. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

  
Dr.ª Patrícia da Silva Cardoso

  
Dr.ª Silvana Oliveira

  
Dr. Marcelo Sandmann

  
Glaucianne Silva dos Santos

Agradeço e dedico este trabalho às seguintes pessoas que, mesmo sem o saberem, muito para ele contribuíram:

Aos professores, Anamaria Filizola, Marcelo Sandmann e Patrícia Cardoso, pela dedicação e entusiasmo com que sempre transmitiram os seus conhecimentos, despertando em mim a paixão e o gosto pela Literatura Portuguesa.

À minha grande amiga, Janaina, pelo incentivo e pelas horas agradáveis que passamos juntas.

Aos meus irmãos, Karla, Giulhianne e Júnior pelo carinho e pela paciência nas minhas ausências.

Ao meu esposo Dirk Heuer, für seine Liebe.

Em especial, à minha mãe, Glaucia, pelo apoio constante que transforma sonhos em realidade.

“(…) Mas senta-te, senta-te. Aí, nesse cadeirão abacial. Pertenceu ao último abade da Ordem de São Bento, depois ao bispo de Angra, tio de Almeida Garrett, que o legou ao poeta. Tu que tens passado a vida à procura do verdadeiro retrato de Vênus, deves gostar desse verzejador, *dandy*, revolucionário e femeeiro (…)”.

Amadeu Lopes Sabino, *A homenagem a Vénus*

## RESUMO

O romance *A lua de Bruxelas*, de Amadeu Lopes Sabino, publicado em 2000, ainda no rescaldo das comemorações do II Centenário do Nascimento do escritor português Almeida Garrett, presta uma homenagem a este, recriando um período da sua vida, entre 1834 e 1836, no qual o poeta residiu na capital belga, como encarregado de negócios de seu governo, ao lado de sua jovem e sedutora esposa Luísa Midosi. As dificuldades financeiras de Garrett, devido ao desprezo do governo português marcado pela instabilidade de um regime há pouco instaurado, somado às dificuldades sentimentais do poeta em relação ao comportamento de sua esposa, dão a tonalidade deste romance que se destaca pela sua forma narrativa. O narrador, que também se assume como autor do romance, oferece ao leitor um misto de narrativa factual, baseada nos seus estudos histórico-biográficos, e imaginada, a qual ele revela ao longo de sua construção ficcional. Assim sendo, o presente trabalho divide-se em capítulos que tratam de observar a mescla entre o discurso histórico e o discurso ficcional, os recursos narrativos utilizados pelo narrador, “*deus ex machina*” desta história, e, ainda, as relações de identificação entre esse autor-narrador-personagem e o protagonista de seu romance, Garrett.

**PALAVRAS-CHAVES:** A lua de Bruxelas; Almeida Garrett; narrador; ficção; história.

## ABSTRACT

The novel *A lua de Bruxelas*, by Amadeu Lopes Sabino, published in 2000, still at the end of the Second Centenary of the Portuguese writer Almeida Garrett's birth, pays homage to Garrett, recreating his life from 1834 to 1836, when the poet lived in the Belgian capital, in charge of businesses of the Portuguese government, with his young and seductive wife Luísa Midosi. The financial difficulties of Garrett, due to the disdain of the Portuguese government, which was marked by the instability of a regimen recently adopted, together with the sentimental difficulties of the poet in relation to the behaviour of his wife, give the tonality of this novel that stands out for its narrative form. The narrator, who also presents himself as the author of the novel, offers the reader a mixture of factual narrative, based on his descriptive-biographical studies, and fictional narrative, which is revealed throughout the fictional construction. This way, the present work is divided into three chapters dedicated, respectively, to such mixture of a historic and a fictional discourse, to the narrative resources used by the storyteller, "deus ex *machina*" of this story, as well as to the identification relationship between this author-narrator-character and the protagonist of the story, Garrett.

**KEYWORDS:** *A lua de Bruxelas*; Almeida Garrett; narrator; fiction; history.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	01
1. LITERATURA E HISTÓRIA.....	03
2. DO COMPORTAMENTO DO NARRADOR.....	27
3. CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO NARRADOR.....	56
CONCLUSÃO.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
ANEXO – ENTREVISTA COM AMADEU LOPES SABINO.....	93



## APRESENTAÇÃO

Ao tratar de Amadeu Lopes Sabino, faz-se necessária uma breve apresentação deste escritor português e da sua obra, que é pouco conhecida e, portanto, pouco estudada, tanto no Brasil quanto em Portugal. Para tal fim, acrescenta-se também, no final deste trabalho, uma entrevista com o escritor, realizada em Bruxelas, no dia 01 de setembro de 2006.

Nascido em Elvas, em 1943, Amadeu Lopes Sabino foi jornalista, advogado e professor universitário. Foi preso e incorporado em regime militar nos anos finais da ditadura salazarista, exilando-se na Suécia. Reside desde 1984 em Bruxelas, na Bélgica, onde, atualmente, é funcionário da União Européia.

O seu primeiro livro, *Portugal é demasiado pequeno*, foi publicado no ano de 1976. Dois anos depois, em 1978, surgia *Após Aljubarrota*, uma reunião de textos que, aproximando a literatura e o jornalismo, tratam da atmosfera pós-25 de Abril na sociedade portuguesa, em narrativas curtas que recuperam o realismo mágico de Jorge Luís Borges. Em 1982, Amadeu Lopes Sabino publicava *O cavaleiro cego* e, três anos depois, *O Retrato de Rubens*, livro de contos que entrelaçam elementos ficcionais e historiográficos, resultando em histórias, ou, estórias surpreendentes, como “O livro dos mortos”, uma releitura de “A dama pé de cabra”, de Alexandre Herculano, e “O iluminado”, uma releitura da histórica batalha de Alcácer Quibir e do desaparecimento do rei D. Sebastião. Em 1989, publicava o romance *A capa escarlata* que, apresentando um enredo no qual um casal português desembarca em um novo país da África e mantém uma íntima relação com um casal que vive no local, explora além do conflito colonial também um conflito que ultrapassa o território demográfico, o conflito do homem com ele mesmo. Dois anos depois, em 1991, surgia *Novelas Imperfeitas* que, como o título sugere, são textos ficcionais que ficam sempre a meio caminho entre a novela, o conto, a crônica jornalística e o texto historiográfico, apresentando como temas, por exemplo, o eterno embate do Bem e do Mal nas relações humanas, em “A viagem”, ou, ainda, o indivíduo desenraizado, expatriado de si e do mundo, sem laços de identidade com o meio no qual habita, em “Clara Eugénia e as metáforas”, entre outros. *A homenagem a Vénus* foi publicada no ano de 1997 e trata-se de romance que conta a trajetória do jovem Daniel durante os anos 60 e 70, que, em plena ditadura salazarista, atraído pelo

movimento comunista e envolvendo-se no meio dele, vive à procura da Vénus, seu ideal de perfeição, descobrindo, no final, que essa sua busca, era uma grande ilusão. Por fim, em 2000, Amadeu Lopes Sabino, publicava *A lua de Bruxelas*, romance que, num misto de elementos ficcionais e historiográficos, reconta a trajetória de Almeida Garrett durante o período que viveu na Bélgica, e do qual se ocupará ao longo deste trabalho. Acrescenta-se ainda que, mais recentemente, em 2005, foi publicado o livro *Vidas apócrifas*, uma reunião de novelas que, como o título indica, tratam de indivíduos enigmáticos, numa busca de sentido para as suas vidas errantes.

Assim sendo, após essa breve apresentação do escritor Amadeu Lopes Sabino e de sua obra, cabe apresentar, também de forma sucinta, o objetivo deste trabalho. A ele.

O objetivo deste trabalho é analisar o romance *A lua de Bruxelas*, do escritor português Amadeu Lopes Sabino, publicado no ano de 2000, tendo em vista três pontos específicos que estruturam a forma narrativa deste romance. Portanto, no primeiro capítulo, intitulado *Literatura e História*, o ponto a ser abordado e desenvolvido trata-se do levantamento de dados biográficos de Almeida Garrett que figuram no romance, apontando-se o entrelaçamento entre o fictício e o historiográfico dentro da narrativa, bem como o seu efeito geral no conjunto total da obra. O segundo capítulo, intitulado *Do comportamento do narrador*, tem por objetivo apresentar a figura do narrador deste romance enquanto “autor” da história e “condutor” do fio narrativo e analisar o “estilo literário” que ele emprega ao longo da sua narrativa, ou seja, “o manejo das frases, o emprego de recursos retóricos, o ritmo da narração” (GAY, 1990, p. 21). Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *Construção da identidade do narrador*, o ponto que se pretende analisar é a forma pela qual o narrador insere a sua própria história dentro da narrativa, por meio do relato de suas memórias, relacionando-a com a história de sua personagem, João Baptista, criando assim, dentro do romance, um “diálogo” entre o passado histórico narrado e o presente do narrador, no qual se podem observar as aproximações existentes entre a história de Garrett e a história do narrador.

## 1. LITERATURA E HISTÓRIA

“(…) <Uma vida não é uma biografia, mas uma incógnita>(…)”

Amadeu Lopes Sabino, “Os tesouros de Alexandre”, in *Vidas apócrifas*

“(…) <Afinal>, pensou, <uma vida é sempre o resultado de múltiplas versões: paralelas, divergentes, às vezes concêntricas, raramente convergentes, com frequência imaginadas (...)>”

Amadeu Lopes Sabino, “O silêncio”, in *Vidas apócrifas*

Neste primeiro capítulo o que se pretende, conforme observado na *Apresentação*, é fazer um levantamento de dados da biografia de Almeida Garrett com o intuito de demonstrar como o romance *A lua de Bruxelas*, recuperando esses mesmos dados biográficos, vai aproveitar-se do enigma existente em torno da separação de Garrett e sua esposa para reconstruir os dois anos de estadia do poeta português na capital belga. Objetiva-se também apontar o modo como se dá, neste romance de Amadeu Lopes Sabino, o entrelaçamento da narrativa histórica, isto é, assentada nos estudos histórico-biográficos sobre Garrett, com a narrativa ficcional, ou seja, assentada na imaginação do narrador, bem como alguns efeitos produzidos por esta mescla do fictício e do historiográfico dentro da narrativa.

No que diz respeito à biografia de Almeida Garrett, pode-se citar José-Augusto França que, no seu *O romantismo em Portugal*, publicado em 1974, ao referir-se ao poeta português e a Alexandre Herculano afirma que “Os dois homens, cujo papel literário foi determinante na criação de uma mentalidade romântica, foram também os únicos que se preocuparam em transmitir-nos o seu pensamento político” (FRANÇA, 1993, p. 76).

E ainda sobre a biografia de Garrett, França afirma que:

(...) É uma biografia rica e complexa, uma biografia exemplar, atravessada pelos males do século constitucional português. A cada momento, a vida privada de Garrett se confunde com a sua vida oficial, na qual representou papéis consideráveis, mas não de primeiro plano. (FRANÇA, 1993, p. 109)

Entende-se então que tanto a vida pública quanto a vida privada de Almeida Garrett sempre estiveram entrelaçadas e sempre foram alvo de muitos estudos e biografias. Francisco Gomes de Amorim foi o seu primeiro biógrafo e a sua obra,

*Memórias biográficas*<sup>1</sup>, publicada, em três volumes, entre 1881 e 1884, é sempre a base para aqueles que buscam referências da vida do poeta.

O primeiro biógrafo de Garrett, na Introdução de suas *Memórias biográficas*, afirma a respeito do seu biografado:

É pois tempo de o apresentar à posteridade, tal qual elle foi e não como a voz de alguns difamadores contemporâneos o apregoava (...) Faça Deus com que eu possa roubá-lo à calúnia, sem promover escândalos. Desejo e procuro a verdade, historiando fielmente a sua vida, porque a história não pode limitar-se ao drama: deve ser também justiça. (AMORIM, Tomo I, p. 22)

Ainda, prossegue o biógrafo:

(...) Entregar aos vindouros um nome, envolto na auréola da glória e do mysterio, seria querer illudil-os. O homem, como diz um historiador moderno, não é uma abstracção ou linha mathematica, é homem; que dizer: inconstância, immobildade, inconseqüência viva. Votar ao olvido a parte mais interessante da sua existência, as suas paixões, os seus affectos, a explicação das causas do seu modo de ser, equivaleria a entregar à posteridade um enigma por decifrar. (AMORIM, Tomo I, p. 22-23)

E arremata:

Ahi vae, pois, o liberal convicto, o *divino* poeta, o dramaturgo insigne, o narrador admirável, o orador sublime, o publicista eminente, o artista incomparável, que abraçou no seu gigante amplexo todos os gêneros da litteratura e da poesia, que em todos se mostrou grande, deixando em cada um seu monumento. Ahi vae o homem, enfim, com todos os seus defeitos e qualidades. Desnudei-o para o expor, tal como foi, ao juízo da posteridade(...) (AMORIM, Tomo I, p. 23-24)

No entanto, sabe-se que Amorim, apesar do seu intenso desejo de “entregar à posteridade” a verdade acerca da biografia de Garrett, talvez pela forte relação de amizade que manteve com o poeta português, não foi capaz de tratar de forma detalhada e isenta de muitos aspectos da vida do seu biografado, omitindo alguns fatos e enfeitando outros.

Por exemplo, nas *Memórias biográficas*, acerca do primeiro encontro de Garrett com Luísa Midosi, mulher que depois teve por esposa, que se deu na noite de estréia da tragédia *Catão*, Amorim informa ao seu leitor que:

---

<sup>1</sup> Esta obra de Francisco Gomes de Amorim, publicada entre 1881 e 1884 e nunca reeditada, é de difícil acesso. A cópia de que disponho é resultado de uma pesquisa realizada na Biblioteca Nacional (BN), em Lisboa.

A noite de 29 de setembro, que pelas circunstancias referidas deu ao poeta a mais gloriosa e mais apreciada de quantas ovações recebeu no teatro, marcou também o ponto mais negro da sua vida. N'essa noite lhe deparou a sua estrella funesta a mais perigosa de todas as Annalias que ainda tinha conhecido: aquella com quem veio a casar-se, para infelicidade de ambos, e d'elle principalmente (...). (AMORIM, Tomo I, p. 225)

E após informar acerca deste funesto encontro que “marcou também o ponto mais negro” da existência de seu biografado, Amorim noticia a realização do “desditoso consórcio” que, de acordo com suas palavras, realizou-se “para infelicidade de ambos, e d'elle principalmente”:

(...) E no dia 11 de novembro de 1822, pela manhã, teve enfim logar esse tão desejado quanto desditoso consorcio, na igreja de S. Nicolau, de Lisboa, sendo testemunhas Paulo Midosi, Joaquim Larcher e Ambrosio Pollet.

Dois grandes males tornaram infeliz essa união, que ao principio se afigurava auspiciosa. A incompatibilidade de gênios e a desproporção das intelligências(...). (AMORIM, Tomo I, p. 272)

Na sequência, ao afirmar a “incompatibilidade de gênios e a desproporção das intelligências” como sendo “os dois grandes males” que tornaram infeliz o casamento de Garrett e Luísa Midosi, o biógrafo argumenta em defesa de seu biografado:

(...) Garrett era excessivamente impressionável, ardente e affectuoso como todas as naturezas francas e generosas. Inconstante nos amores, tinha também grande facilidade em perdoar e esquecer os agravos que não tocassem na sua honra. O seu coração sensível e a sua alma apaixonada entregavam-se sem reserva a todas as effusões. A sua imaginação vivíssima, mostrando-lhe em D. Luiza o sonhado ideal, levou-o talvez a tomar por sentimento verdadeiro o que provavelmente não seria mais do que sensação passageira, inspirada pelo esplendor da beleza physica.

D. Luiza do mesmo modo se illudiria, julgando amar o marido. Cedêra sem dúvida ao attractivo que todas as mulheres encontram, ao sair da infância, no olhar do primeiro homem que as contempla. Despertaram-lhe a vaidade, repetindo sem cessar na sua presença o nome já aureolado do poeta; disseram-lhe que seria invejada pelas outras, desposando-o; e a jovem, sem comprehender bem o alcance e a gravidade do papel que acceitava, casou, por curiosidade(...). (AMORIM, Tomo I, p. 272-273)

E arremata:

(...) A sua intelligencia e a sua educação distanciavam-n'a enormemente d'aquelle que tão alto a levantára. Ella poderia aspirar á mão de qualquer homem vulgar; porém nunca á do glorioso escriptor, que deixou immortal nome nos fastos da literatura portugueza. (AMORIM, Tomo I, p. 273)

Com a mesma animosidade que o inspira ao falar da esposa de seu biografado, Amorim prossegue:

Breve reconheceu João Baptista a desigualdade que havia entre ambos, desigualdade que só na vida íntima se pode apreciar cabalmente. Não sendo, porém, já tempo de arrependimento ou sentindo-se cada vez mais captivo da formosura de sua mulher, tratou de ver se lhe era possível encurtar a distancia que os separava. Com este louvável desejo, commetteu outra falta maior, que foi a de querer dar a D. Luiza instrução litteraria, superior à que podia comportar a sua intelligencia, e que ficando por isso incompleta se lhe tornaria mais prejudicial do que útil (...) (AMORIM, Tomo I, p. 273-274)

Em outro momento, Amorim transcreve trecho do *Diário* da primeira emigração de Garrett à Inglaterra, no qual se encontram palavras dirigidas à Luísa,

(...) Oh, minha Luiza! Eu, o amado do teu coração, fui eu quem derramou em teus dias innocentes as lagrimas de fel que se entornaram da taça onde me deu a beber o destino. – Esse fel, essas amarguras eram só para mim: porque vieste participar de meus males, e tomar quinhão em minhas desventuras? – Luiza, querida Luizinha, eis ahi os prazeres que nos esperavam, são estas as alegrias que nos promettemos? Triste! Um coração cheio de amor foi a dádiva nupcial que te doeï, a única jóia que recebeste de um esposo amante e adorado. – Que é d'elle agora? Retalhado ahi fica em pedaços, que m'o arrancaram esses carniceiros, e o dividiram entre si para me devorarem todos a alma, que os detesta (...) (AMORIM, Tomo I, p. 287)

para, logo em seguida, indagar:

(...) E a mulher, que elle amou com tal paixão e com tão sinceros sentimentos, mereceria acaso essas paginas eloquentes, em que ficará immortal e que ninguém tem o direito de sonegar-lhe, visto que não as destruiu o calumniado poeta? Que ella as gose, pois, salva da obscuridade pelo poder portentoso do gênio, que tudo transforma e embelleza! Que ella as gose... se as mereceu; porque melhor lhe fora nunca haver nascido do que pagar com ingratição monstruosa aquelle amor sublime! (AMORIM, Tomo I, p. 288)

Ora, tal “ingratição monstruosa” que foi a recompensa de Garrett pelo “amor sublime” que devotou à esposa não é, em nenhuma das quase duas mil páginas das *Memórias*, elucidada ao seu leitor. Por mais de uma vez, o biógrafo menciona que existiram “circunstâncias” que levaram Garrett a separar-se de Luísa,

(...) E ainda hoje penso que elle escrevêra largamente as suas memórias e peregrinações d'esse tempo; mas que ellas eram demasiado íntimas; e que as circunstancias que o levaram mais tarde a separar-se da mulher o forçaram a destruil-as, salvando, calculadamente, apenas esses fragmentos. No principio refere-se a D. Luiza, ainda com a vehemencia dos sentimentos affectuosos. Mas, depois, nem uma só vez torna a fallar n'ella. Limita-se a dizer <nós> sem a nomear! (...) (AMORIM, Tomo I, p. 336)

sem, contudo, esclarecê-las para o seu leitor.

Nas *Memórias*, o biógrafo informa também que Garrett, vivendo em Bruxelas, desde julho de 1834, como encarregado de negócios do governo de Portugal, pede “três meses de licença para ir ver a mãe, que viuvára recentemente, e cuidar dos negócios de sua casa,” (AMORIM, Tomo II, p. 112) e viaja para Lisboa, de onde retorna “em 20 de maio de 1835”. Em seguida, em uma nota ao pé da página, Amorim revela que “Por uma carta de sua mãe, de 30 de março d’esse ano (...), sabe-se que D. Luiza não acompanhára o marido a Lisboa. D’ahi, os desastres sobrevindos, de que adiante se trata.” (AMORIM, Tomo II, p. 112)

Estes “desastres sobrevindos” da permanência de Luísa Midosi em Bruxelas enquanto o marido estava em Lisboa também não são adiante tratados, como afirma o biógrafo, que se contentará em sugerir que as perseguições que Garrett sofreu por parte do governo português durante a sua missão diplomática em Bruxelas, das quais se tratará mais adiante neste capítulo, foram resultantes dos atos praticados pela sua esposa:

Para mim é ponto de fé, comquanto não o possa provar, que no animo de D. Maria II, senhora de austeras virtudes, actuaram circumstancias particularíssimas, ignoradas de Garrett, e das quaes não tinha a menor culpa, embora em Lisboa se presumisse o contrário, por insinuações malévolas dos invejosos da sua gloria. A rainha impoz-lhe a responsabilidade moral de actos praticados por outrem, e persuadiu o seu governo a seguir-lhes as vistas (...). (AMORIM, Tomo II, p. 175)

Em outro momento, Amorim novamente alude ao comportamento de Luísa em Bruxelas como responsável pelos infortúnios do poeta: “(...) Talvez porém que a este tempo já Garrett soubesse que devêra ao proceder de outrem parte do seu infortúnio; e, para dar satisfação ao mundo e a si próprio, tomou então a grave resolução de que adiante fallaremos”. (AMORIM, Tomo II, p. 194)

Assim, os “desastres sobrevindos” da viagem de Garrett a Lisboa desacompanhado da esposa, as “circunstâncias particularíssimas” que atuaram no espírito da jovem rainha para punir o seu encarregado de negócios, e, ainda, “a grave resolução” tomada pelo poeta “para dar satisfação ao mundo e a si próprio”, são, nestas palavras, explicados pelo seu biógrafo,

(...) E, comtudo, essa lucta terrível pela vida, as perseguições dos credores, as penhoras na mobília, as desconsiderações com que o tratavam em Portugal inimigos implacaveis, a

ingratidão dos amigos, que o deixavam sacrificar, o esquecimento dos seus serviços à pátria; tudo isso era nada, comparativamente com a dor que o feriu, quando se lamentava d'esses menores dissabores.

Aquelle puro affecto, que fortifica até aos mais fracos, e que o guiára a elle através de seus infortúnios, como o pharol guia o navio por mares procellosos em noites de tempestade, foi-lhe arrancado do seio com peor golpe que o da morte! Recalcando a dor no fundo do coração, para não attrahir o aterrador phantasma do ridículo, ou a compaixão do mundo, mais insupportavel ainda para caracteres como o seu, o poeta partiu para Londres, e d'ali regressou a Lisboa, onde chegou em meados de julho de 1836. (AMORIM, Tomo II, p. 198)

que, por fim, após transcrever a escritura de separação do casal, afirma:

Em vez de descer a maiores revelações, inúteis para a sua memória, deploremos os motivos que levaram a semelhante extremidade o homem mais inimigo de escândalos que eu tenho conhecido, e que amára sua mulher até ao excesso. Baste provar-se, como vou fazer, que elle se deixou accusar de ter sido o principal culpado d'essa eterna separação; que, sabendo-se vilissimamente calumniado, e tendo soffrido as duras conseqüências d'essas calúmnias, nunca se queixou, nem pretendeu justificar-se (...) (AMORIM, Tomo II, p. 206-207)

E após citar fragmentos de cartas de Garrett à Luísa, como o seguinte:

“<Deus bem sabe o que eu te devo, e eu também o sei; mas isso fica entre mim e Elle; nem sequer invoco a tua consciência.>” (AMORIM, Tomo II, p. 210), o biógrafo mostra-se convicto da inocência do poeta português:

Dos extractos que acabo de fazer atraz, resulta a prova indiscutível da sua innocencia. Censure-me pois quem quizer por eu os ter publicado. O meu propósito, escrevendo estas memórias, tenho-o dito desde o principio, e repisal-o hei até o fim, foi ilibar-lhe a memória (...). (AMORIM, Tomo II, pp. 211)

Ora, verdade é que tocando em pontos tão íntimos da vida do poeta português, sem, contudo, esclarecê-los para o seu leitor, o que Gomes de Amorim faz é justamente o que afirma querer evitar, isto é, “entregar aos vindouros um nome, envolto na auréola da glória e do mysterio”, ou ainda, fazendo uso de suas próprias palavras, “entregar à posteridade um enigma por decifrar”.

Aquilino Ribeiro, em seu ensaio “Garrett glorificado”, publicado em 1960, afirma que, em alguns capítulos da biografia de Garrett, “particularmente no que se refere à vida amorosa do poeta, Amorim é desesperador, e chega-se a lamentar que não continuasse no ofício de chapeleiro, onde teria sido mais prestável à sociedade” (RIBEIRO, 1960, p. 238).

De acordo com Aquilino Ribeiro, Garrett ficou carente de uma biografia que permitisse conhecê-lo na sua essência:



Bem certo que as *Memórias*, sendo um trabalho honesto, não o são integralmente. Nós gostaríamos de ver por dentro o homem notável de que se ocupam, em toda a sua engrenagem particular, o seu sentir e pensar o mais possível à mostra, perceptíveis como o funcionamento dum motor, por exemplo, nas suas acções e reacções com o meio dos políticos, dos literatos e das mulheres (...). (RIBEIRO, 1960, p. 242)

Sobre as *Memórias biográficas*, publicadas por Gomes de Amorim, José Calvet de Magalhães, na “Nota bibliográfica” do seu *Garrett, a vida ardente de um romântico*, publicado em 1996, afirma que:

(...) Apesar das copiosas e pormenorizadas informações reunidas na obra capital de Gomes de Amorim, esta sofre, todavia, de algumas importantes lacunas, que são de duas ordens: em primeiro lugar, a omissão de alguns factos que não chegaram ao conhecimento do autor; e, em segundo lugar, algumas omissões intencionais entre as quais avultam os factos relativos à vida amorosa de Garrett. Dominado por um puritanismo exagerado, Gomes de Amorim ocultou fatos importantes, certamente do seu conhecimento, relativos às circunstâncias que motivaram a sua separação da mulher; que levaram a uma jovem de dezassete anos a tornar-se amante oficial do poeta; e às peripécias do longo romance com uma mulher casada, proeminente na sociedade lisboeta. (MAGALHÃES, 1996, p. 273)

Deste “funesto” relacionamento de Garrett com Luísa Midosi, “a mais perigosa de todas as Annalias que ainda tinha conhecido”, pouco se conhece pela obra biográfica de Amorim, conforme exposto acima. Calvet de Magalhães observa que:

Gomes de Amorim, que nunca procurou esconder a sua animosidade para com Luísa e que, apesar de referir várias fraquezas de João Baptista, está sempre pronto a desculpá-lo e a defendê-lo, mantém uma exagerada reserva sobre as verdadeiras circunstâncias que levaram à separação do casal, limitando-se a fazer insinuações vagas sobre o comportamento de Luísa, deixando sem respostas acusações graves que atingiam a honra de ambos. Por voltas de 1840, por exemplo, corria em Lisboa um manifesto impresso em que, entre várias acusações contra Garrett, se dizia: <O Garrett, homem devasso, corrompido, sem moral e sem vergonha, que estando representante do país na corte de Bruxelas, entregou a mulher a oiro dum inglês ricoço, para pagar com o produto da sua infâmia as dívidas e os calotes que tinha feito. (MAGALHAES, 1996, p. 89)

E o autor prossegue afirmando que “Gomes de Amorim que, certamente, conhecia os factos, pela intimidade que tinha com muitos amigos e conhecidos de Garrett, querendo ser discreto nesta matéria delicada, prestou um mau serviço à memória do seu amigo, e do seu ídolo” (MAGALHAES, 1996, p. 90).

Aquilino Ribeiro, no seu “Garrett glorificado”, já citado anteriormente, afirma acerca do primeiro biógrafo de Garrett:

(...) Amorim quase consegue escrever bem, embora para ele a literatura fique sempre a horta que fornece o caldo da couve troncha. Com os amores de Garrett, onde tinha pano para mangas, belas mangas, falta ao signo do novelista de verdade. O novelista, de modo geral, é um monstro de curiosidade insaciável e comunicativa. Ele trata os amores de Garrett como um reitor de seminário aos pecadilhos dos ordenandos. De maneira que de salto em salto vai-nos aguçando o apetite e de todo se mostrando hermético e reservado. Parece ainda o mordomo de um estróina, apostado em que as extravagâncias, transpirando, não lhe deslustrem o brasão. (RIBEIRO, 1960, p. 238)

Sobre a jovem esposa de Garrett, de acordo com o que pode ser lido nas *Memórias biográficas*, Aquilino interpreta: "(...) Pelo que Amorim deixa entrever, esta Luísa Midosi era uma linda boneca de celulóide. Depressa se cansou, se cansaram. Levou-a para Inglaterra e nem uma só vez fala dela no *Diário*" (RIBEIRO, 1960, p. 245).

Este vácuo faz com que Aquilino questione-se: "Que fez dela? Deixava-a em casa, narcotizada, e temos aqui uma *siebenschläfer*? Ou deixava-a, como era voz corrente, ao duque de Palmela?" (RIBEIRO, 1960, p. 245). E o autor prossegue em seus questionamentos: "E Luísa? Separaram-se. Porquê? Não no-lo diz o memorialista que se limita a extractar a escritura notarial de separação. Mas a sua reserva é perigosa, íamos dizer traiçoeira" (RIBEIRO, 1960, p. 246).

Perigosa e traiçoeira porque essa reserva por parte do biógrafo Gomes de Amorim vai gerar inúmeras especulações a respeito da conduta de Luísa Midosi para com seu esposo. O que se tem então são apenas suspeitas a partir de um fato: a separação. Segundo Aquilino Ribeiro, a biografia feita por Amorim, "Depois de nos informar de um facto culminante na vida de Garrett, abre-nos estas perspectivas delirantes" (RIBEIRO, 1960, p. 247). E o autor questiona-se a respeito da conduta desse biógrafo: "(...) Não era mais razoável, uma vez chegado ali, que nos contasse a história daquela pobre mulher bonita, vaidosa e tola, que se rendeu a um inglês rico, espécie de lord Byron na desvergonha e ociosidade?" (RIBEIRO, 1960, p. 247).

Pode-se citar ainda Maria Filomena Duarte-Santos que, em sua tentativa de traçar algumas linhas a respeito da vida do poeta português, no texto "Garrett de perto", inserido no livro *Garrett*, publicado em 1972, afirma sobre o fim do casamento de Garrett e Luísa Midosi:

Depois de alguns anos de amigável e indiferente vida em comum, a que se obrigava perante a sociedade, a separação definitiva impôs-se: a atitude da mulher com um inglês que a perseguia com presentes e adulações não deixava já qualquer margem a dúvidas. Escondendo, por pudor ou orgulho, o desgosto que, apesar de tudo, sente ao saber-se traído por Luísa, Garrett fica só. (DUARTE-SANTOS, 1972, p. 27)

E, retornando-se ao texto de Aquilino Ribeiro, tem-se a seguinte argumentação em defesa da esposa do poeta português:

(...) Garrett vai de cidade em cidade na velha e fidalga Inglaterra, ouve este, conversa com aquele, pois nem uma só vez regista que um cavalheiro, uma das infinitas *ladies*, que se compraz a pintar com tintas amenas, troquem com ela um cumprimento, lhe ofereçam sequer uma flor. Em torno dela faz-se um vácuo aflitivo. Todavia sente-se a sua presença. Ele, sempre que pode fugir-lhe, foge. Vai passar dois meses a Paris, quando morador no Havre, e deixa-a sozinha na casa das cercanias em Igonville. Alista-se entre os expedicionários que hão-de desembarcar no Mindelo, depois de se concentrarem na Terceira, e abandona-a em Inglaterra meses e meses. Que tinha a esperar duma jovem e linda mulher, a quem não deviam faltar galantis? Pelo menos desamor. (RIBEIRO, 1960, p. 217-218)

Da mesma forma, Calvet de Magalhães também se utiliza de sua pena para explicar o comportamento de Luísa:

(...) Luísa, casada com quinze anos incompletos; arrancada a uma família com uma elevada posição social; separada do marido sete meses após o casamento: seguindo depois o marido para o exílio; vivendo onze anos uma vida insegura e errante, marcada por constante penúria e humilhações; tudo agravado pela morte prematura de três crianças que deu à luz; não se poderá dizer que tivesse motivos para se sentir feliz, junto de um homem, de temperamento irrequieto e infiel, que ela, sem dúvida, amava (...) Em Bruxelas, dada a sua proeminência social, a sua perturbante beleza e a sua elegância, Luísa não só era alvo das atenções de toda a gente, como era igualmente cortejada por muitos homens. Não admira, pois, que, tivesse cometido algumas indiscrições que as más línguas de Lisboa, estimuladas pelos adversários do poeta, devidamente ampliaram. Todas as circunstâncias referidas, se não justificam qualquer comportamento impróprio de Luísa, ajudam, no entanto, a explicá-lo. (MAGALHAES, 1996, p. 88-89)

Ofélia Paiva Monteiro, no seu estudo *A formação de Almeida Garrett*, publicado em 1971, após citar trecho de uma carta do poeta português ao amigo José Gomes Monteiro, na qual menciona que Luísa “não se pode consolar da perda do seu *tripp* à Alemanha” enquanto Garrett prepara-se para combater ao lado de D. Pedro, argumenta a favor da bela jovem:

Significativa carta, esta, que nos revela, com a ansiedade expectante de Garrett, o desencontro que vinha talvez já poluindo o êxito do casamento com Luísa. Na escala de valores da linda e fútil mulher que escolhera por esposa, a tranquilidade familiar – se não o prazer da viagem a um país novo e da confortável instalação prometida – estavam à frente das abnegações patriotas e dos entusiasmos ideológicos. Desculpemo-la: casada aos

quinze anos, que dura experiência não fora a sua na idade dos sonhos! O gentil moço que tão exaltadamente a cortejara, e lhe prometera as venturas sem par do amor e da sociabilidade prazenteira, pouco <seu> se mostrara afinal, constantemente envolvido nos baldões da política ou nos absorventes trabalhos da literatura e do jornalismo. A compensação do desengano, nem êxitos sociais, nem risos de criança: perseguições, angústias de dinheiro, incômodos de saúde, dois filhos mortos... (MONTEIRO, Vol. II, 1971, p. 66)

Nas *Memórias biográficas* de Gomes de Amorim, observa-se que, ao falar da nomeação do seu biografado como encarregado de negócios junto ao governo da Bélgica, o devotado biógrafo comenta que:

(...) Este despacho, com que lhe tapavam a boca, calculado para lisonjear-lhe o amor próprio, afigura-se-me castigo e não recompensa. Quando todos estavam aborrecidos de viver fora do país natal, cansados de viagens, suspirando pelo socego plácido do lar, por ver e ouvir os seus, porque rasão iria esse homem de tanto coração, toa grande poeta e tão apegado à língua e às coisas nacionais, peregrinar de novo em terra estranha? Não lh'o perguntei nunca (...) (AMORIM, Tomo II, p. 31-32)

E, sempre pronto a defender Garrett, explica:

(...) Só a elle e com elle sucedia isto! Porque? Porque é sempre esta a sorte dos maiores engenhos. Invejavam-n'o e temiam-n'o, por isso queriam tel-o na dependência, ou afastá-lo para onde não assombrasse com os seus grandes talentos e variadas aptidões as mediocridades que lhe disputavam o passo. (AMORIM, Tomo II, p. 31)

Ainda, quando se depara com algumas “veleidades e fraquezas” no “caráter irretocável” de seu biografado, Gomes de Amorim declara:

Muitas vezes, no decurso d'estes estudos, se me tem apertado o coração e tremido na mão a pena com que sou forçado a revelar as veleidades e fraquezas do homem que tanto amei, e do qual a memória é para mim sagrada; mas, por muito mal escritos que sejam, eles contêm a historia d'esse homem; e o primeiro dever do historiador é ser verdadeiro. (...) é que não encobrimo os defeitos do nosso autor, tenho incontestavel direito de que não se ponham em dúvida as suas qualidades, virtudes e serviços, ainda mesmo quando não se provassem com a abundancia de documentos que apresento. (AMORIM, Tomo II, p. 129-130)

E, ao tratar do pedido de Garrett para que lhe fosse concedido “algum testemunho publico da real aprovação”, lastima-se das:

(...) lamentações de Garrett, porque a rainha e o seu governo lhe não premiavam os serviços <com um testemunho público da real aprovação>. Esse testemunho, conforme indiquei mais atraz, seria talvez uma comenda! Faz pena ver que tão grande espírito se preocupasse com tão pequenas coisas. (AMORIM, Tomo II, p. 131)

Aquilino Ribeiro, no seu “Garrett glorificado”, comenta acerca das *Memórias* e do “bom e solícito escrivão da pureza” que as escreveu:

Anos e anos levou Amorim a confeccionar esta espécie de tapeçaria de Gobelins representando o herói nas modalidades capitais do tavalado nacional. Fã-lo com humildade, lisura e superfluíssimo decoro. Decoro para lá de todos os respeitos; decoro lãzudo e suspicaz. Mesmo assim, depois de manusearmos os três calhamaços e rele-los, somos levados à conclusão benévola de que Amorim foi um bom e solícito escrivão da pureza, tal como o concebiam os reis, só narrando o que contribuía para a sua glória e grandeza, e deixando coar, para que não lhe chamassem troixa, aqui e além vislumbres fugazes de indiscreto. É evidente que ao serviço de D. João III, o Piedoso, ou quejando, esses pecadilhos veniais pagá-los-ia com a fogueira ou pelo menos com a desgraça. (RIBEIRO, 1960, p. 231)

Ao retomarem-se as *Memórias biográficas*, observa-se que Gomes de Amorim, tratando deste período de “infortúnios” e de “perseguições” em que o poeta português viveu na capital belga ao lado de sua esposa, transcreve a volumosa correspondência na qual Garrett afirma e reafirma o seu abandono por parte do governo português e as suas dificuldades financeiras. Nesta carta ao ministro dos estrangeiros, datada de 08 de agosto de 1834, Garrett lamenta-se:

Certo, é um paiz barato a Bélgica; mas a corte é, como todas, caríssimas; e, apesar da triste vila figura com que sou obrigado a representar o governo de sua magestade por meus estreitos limites, não sei como poderei ocorrer ainda ao mais stricto necessário. Não dou de jantar, ando a pé, sou o meu próprio secretario, em muitas coisas o meu próprio creado: mas posso eu deixar de ter uma casa decente, de aceitar os convites da corte, e de fazer as mil e uma despesas que absorvem tudo? (AMORIM, Tomo II, p. 54)

Num outro ofício, datado de 10 de outubro de 1834, Garrett renova as queixas quanto a sua situação financeira: “(...) esgotaram, há muito, não só os recursos módicos de minhas pequenas rendas, mas até a generosidade dos emprestadores a que me vi forçado a recorrer” (AMORIM, Tomo II, p. 73). E desabafa:

(...) Enfim com nove meses de divida, em uma terra inteiramente estranha, com pesados encargos públicos e particulares, um ordenado já insuficiente, tendo de comprar até os livros, as estantes, os bancos, os selos para esta legação que não possuía um só papel, v ex.<sup>a</sup> me fará de certo a justiça de crer que não exagero em asseverar que a minha posição é lamentável (...); eu sou inquestionavelmente o mais desgraçado empregado do governo de sua majestade. (AMORIM, Tomo II, p. 73-74)

Ainda, em ofício datado de 21 de novembro de 1834, Garrett afirma que:

(...) confiado na boa fé do governo e em suas promessas aceitei esta missão abandonando todos os meus recursos e interesses, e n'essa boa fé tenho contrahido dividas para formar o meu pequeno estabelecimento, dívidas, que de outro modo não poderei satisfazer agora, senão entregando tudo aos meus credores, e abandonando a residência em que me não seria possível permanecer. (AMORIM, Tomo II, p. 94-95)

Aquilino Ribeiro, que critica o puritanismo exagerado de Amorim ao tratar da vida íntima de Garrett, conforme se observou anteriormente, também faz uma crítica à mera transcrição de documentos por parte do biógrafo que não explica as causas da situação vexatória de seu biografado na capital belga:

O mesmo inqualificável mistério deixa pairar sobre as razões que levaram o Governo de Lisboa não apenas a demitir Garrett de encarregado de Negócios, mas a deixá-lo meses e meses sem uma palavra de explicação e sem dinheiro, a gritar que morre à míngua. O pobre homem, essa vez, como tantas outras, metia a mão no seio: *mas que mal fiz eu?* (RIBEIRO, 1960, p. 247)

E, na mesma linha de pensamento do biógrafo Amorim que, de acordo com trecho já citado, afirmava ser Garrett perseguido por possuir “grandes talentos e variadas aptidões” que “as mediocridades” invejavam, Aquilino Ribeiro responde:

Que mal fez? Ora essa. O mal que fez foi ter talento, um talento de que os governantes da época não eram dotados. Não sabia ele que há uma lei de repulsão entre a mediocridade e o engenho e que para aquela se anichar, triunfar, ocupar lugares principais e importantes do Estado, terá este que ser ignorado, relegado a um plano subalterno, ou destruído? (RIBEIRO, 1960, p. 247)

Ao tratar dos “Curiosos dois anos” que “o cantor de Camões” viveu na capital belga enquanto encarregado de negócios do governo português, Ofélia Paiva Monteiro, no estudo *A Formação de Almeida Garrett*, já citado anteriormente, afirma:

(...) Quando às misérias do exílio e às agruras das perseguições e da guerra, sucedeu a oportunidade de ocupar um posto diplomático numa capital européia, de novo a esperança, teimosa, se lhe pos a bulir no peito, julgando chegada talvez a ocasião de novamente gozar de um quotidiano exaltante onde os prazeres intelectuais se unissem aos compromissos cívicos e às elegantes <fatuidades do século> (...) (MONTEIRO, Vol. II, 1971, p. 79)

Da volumosa correspondência protocolar de Garrett com o governo português durante a sua estadia em Bruxelas, Ofélia Paiva Monteiro aponta que o que prende a atenção do leitor são as “continuadas queixas da insatisfação e da angústia...” (MONTEIRO, Vol. II, 1971, p. 80). E prossegue,

(...) Sofre-lhe a vaidade com a pouca importância da legação e a exigüidade dos meios que lhe facultam (...); revoltam-se-lhe o patriotismo e o pundonor com o escasso apreço que as autoridades portuguesas lhe mostram, pagando-lhe mal e mantendo-o até na ignorância das coisas do Reino (...); amargura-se-lhe a existência ao verificar que passa aos olhos dos Belgas – ele, tão vaidoso! – por um diplomata sem crédito, pelintra e pouco informado (...) Não se conforma... Contrai dívidas para alimentar esses luxos de representação que tanto quadravam à sua índole egotista, sedenta da aprovação alheia. (MONTEIRO, Vol. II, 1971, p. 80-81)

para concluir:

Mas a angústia do dinheiro que faltava..., mas a vertigem do prazer que entontecia..., mas os revêrberos das luzes dos salões e o fuzilar sedutor dos galanteios a esbaterem, para Luísa, a nitidez das fronteiras morais...

Todos sabemos o triste desenlace: uma demissão humilhante, entre os riscos de pública acusação de caloteiro; uma gélida separação conjugal no seguimento de outras humilhações mais penosas (...); e um descrédito maior a envolvê-lo, pelo menos no Reino, onde – queixava-se Garrett – todos o criam vivendo <como um *Príncipe* e um *Cônego* (...), com muito dinheiro, pouca despesa e nenhum trabalho> (...) (MONTEIRO, Vol. II, 1971, p. 81-82)

Citando ainda Calvet de Magalhães, que também trata deste período da vida do poeta português, tem-se a afirmação de que Garrett, em virtude da “situação vexatória” em que se encontrava e não querendo demorar-se mais em Bruxelas,

(...) resolveu partir para Londres e daí para Lisboa. Enquanto aguardava os pagamentos esperados, e que lhe permitiriam liquidar as dívidas que contraíra, amargurado com a desavença com a mulher e com a sua humilhante situação profissional, adoeceu seriamente, tendo sido submetido a uma dolorosa operação que, segundo dizia para Lisboa, o tinha deixado às portas da morte. A sua missão em Bruxelas terminava assim em completa catástrofe pessoal e o seu estado de espírito, ao regressar a Portugal, era o de um homem revoltado. (MAGALHAES, 1996, p. 97)

Sabe-se ainda, por meio dos estudiosos de Garrett, que estes dois anos em que ele viveu na capital belga exerceram influência na sua vida pessoal e intelectual como um todo. Em Bruxelas, Almeida Garrett passou a ter contato com a literatura alemã, a qual vai influenciar diretamente a sua produção literária a partir de então. Maria Ema Tarracha Ferreira, na Introdução de *Folhas caídas*, afirma que:

(...) a influência de Goethe foi reconhecida e declarada pelo escritor numa biografia, redigida na terceira pessoa, mas que se sabe ser escrita pelo seu punho, nos seguintes termos: O gosto que tomou, principalmente no estudo de Goethe, influiu de tal modo nas suas opiniões literárias, no seu estilo, em tudo o que se pode chamar a maneira de um autor – que as suas composições posteriores têm todas um cunho diferente, um caráter de maior

transcendência e profundidade, pensamento mais vigoroso, estilo mais próprio, mais feito, mais verdadeiramente original. (FERREIRA, 1998, p. 18)

Em Bruxelas, Almeida Garrett decepcionou-se com o regime liberal instalado no seu país, o que iria influenciar o seu nacionalismo e também o seu pensamento político, bem como as suas obras posteriores. De acordo com Maria Ema Tarracha Ferreira:

(...) a permanência de dois anos em Bruxelas tem uma importância decisiva na vida de Garrett, porque, apesar da intensa vida de sociabilidade e dos requintes de elegância, que o tornam o dândi que nunca mais deixará de ser, o seu nacionalismo acentua-se e define-se, a partir de então, quer como princípio político, quer como tema de inspiração literária. Logo em Junho de 1836, pouco depois de chegar, sozinho, a Portugal (a mulher abandonara-o em Bruxelas), escreve a um conterrâneo: Tomara acabar estes dias por cá (Lisboa), indo ver os amigos do Porto, e as nossas gentes e as nossas coisas, escrevinhando coisas nossas, e vivendo uma vida toda portuguesa no que me resta a viver. (FERREIRA, 1998, p. 18)

Assim, de acordo com o exposto até aqui, pode-se reafirmar que há muitos pontos da biografia de Garrett, principalmente referentes a esses dois anos vividos na Bélgica, que permanecem obscuros, confusos e incompletos, sendo que são justamente estes vazios, isto é, estas facetas ignoradas da vida do poeta português, que fazem com que se agucem a curiosidade e a imaginação dos estudiosos de Garrett, na busca de fatos e justificativas que preencham as incertezas.

É importante mencionar também que, embora no âmbito público, ou seja, político-ideológico, Almeida Garrett aplicou-se a sistematizar sua visão de mundo, conforme se pode observar na biografia *O conselheiro J. B. de Almeida Garrett*, escrita, como se sabe, pelo próprio poeta, em 1844,

(...) Como litterato, como homem da arte, como professor da língua, e como cidadão zeloso da gloria do paiz, é que nós consideramos aqui o Sr. Garrett, não podendo, comtudo, deixar de referir aquelles factos políticos, que necessária e intimamente estão ligados com a vida e escritos de um author, que, a par de homem de letras, tem sido também sempre homem publico. (GARRETT, 1844, p. 326)

no que diz respeito a sua vida privada ele sempre se manteve silencioso e reservado. Portanto, é também dessa diferença de tratamento entre vida pública e privada por parte do próprio poeta português que provém a curiosidade daqueles que se interessam por sua biografia.



A recuperação destes dados da biografia de Garrett foi necessária dentro deste contexto, pois se entende que o narrador de *A lua de Bruxelas* não ignora a importância e a relevância destes fatos e, principalmente, destas lacunas nas informações, ao reconstruir ficcionalmente os dois anos de João Baptista na capital belga, conforme se pode observar neste trecho do romance: “Depois da sucessão de desastres em que culminou a missão diplomática, ser-lhe-á difícil falar da Bélgica. Houve, no entanto, encontros que decisivamente o marcaram na passagem por Bruxelas” (SABINO, 2000, p. 180). Abre-se parêntese para se fazer a menção de que este termo, “decisivamente”, utilizado neste trecho do romance revela uma voz narrativa que apresenta uma certeza, uma segurança, ou seja, uma infalibilidade na interpretação dos fatos, o que se entende só ser possível no nível do discurso ficcional. Assim, tem-se aqui um elemento a serviço deste entrelaçamento entre a realidade objetiva e a realidade imaginada, cuja “existência” se restringe às páginas do livro, que a narrativa propõe. Fecha-se parêntese.

Conforme referido anteriormente, o narrador do romance não ignora a biografia de Garrett e, muito menos, as lacunas que ela apresenta. Ao contrário, para a composição da história de João Baptista, o narrador de *A lua de Bruxelas* recupera estes dados biográficos do escritor Garrett, isto é, as referências historicamente verificáveis, dentre elas algumas já citadas aqui, como Calvet de Magalhães, Aquilino Ribeiro e Ofélia Paiva Monteiro, conforme se pode verificar na “Nota Final” do romance, para, a partir delas, inserir os dados imaginados, isto é, os registros de carácter ficcional.

Ainda em um outro momento, em referência às influências belgas no comportamento de Almeida Garrett, o narrador de *A lua de Bruxelas* afirma:

Mais tarde dirá que, a partir do estudo da poesia alemã, sobretudo de Goethe, a que na Bélgica se dedicou, o seu estilo literário fez-se “mais próprio, mais verdadeiramente original”. A tal resume – e já não é pouco – a parte positiva da missão em Bruxelas. Eu acrescentaria, contudo, que o pensamento político de Garrett, o culto do centrismo político, a equidistância em relação ao absolutismo e à república, a identificação da monarquia tradicional com a tirania e da democracia com a demagogia, todos os lugares selectos da futura intervenção do poeta na vida pública portuguesa se consolidam no contacto com as instituições belgas. (SABINO, 2000, p. 179)

Assim sendo, é neste espaço desconhecido da vida de Garrett, em torno do qual pairam tantos questionamentos sobre o seu comportamento, sua relação com a

esposa, o fim do seu casamento, a conduta de Luísa Midosi, as relações do poeta com seu governo, e no qual se abre um campo vastíssimo de possibilidades para o fim desta história, que Amadeu Lopes Sabino vai exercitar a sua veia de ficcionista. De acordo com o narrador de *A lua de Bruxelas*, Garrett, que é um homem entre duas épocas, “estóico e emotivo, iluminista e romântico, antigo e moderno”, trata-se de “uma personagem de ficção, afinal, uma mina de ouro para um escritor” (SABINO, 2000, p. 180).

Observa-se que o narrador de *A lua de Bruxelas*, que recria os dois anos de João Baptista na capital belga, baseia-se nos dados histórico-biográficos que utiliza como fontes de informação sobre o encarregado de negócios e que vai revelando ao leitor ao longo da composição de sua história. Por exemplo, o narrador cita, em muitos momentos, a correspondência protocolar que João Baptista enviava ao governo português durante sua estada em Bruxelas: “Em ofício datado de 5 de Agosto de 1834, comunica de passagem ao ministro ter tido várias reclamações de oficiais e soldados “que voluntariamente ou por inválidos deixaram o serviço da rainha”” (SABINO, 2000, p. 42 - 43).

Ainda:

Terá o encarregado de negócios em Bruxelas admitido ver-se livre de tal corvéia? Talvez. Mas noutro ofício, datado de três dias depois (8 de Agosto), volta, de novo à margem, a referir as mesmas reclamações (...) Entre os argumentos para fundamentar o pedido aduz que “só as correspondências com os oficiais e soldados que estiveram ao nosso serviço (e que todos os dias recebo um número imenso) me fazem gasto de que V. Ex. se espantará”. (SABINO, 2000, p. 43)

O narrador cita também os biógrafos de Garrett ao longo de sua narrativa, demonstrando que ela está assentada nos dados factuais sobre o encarregado de negócios do governo português:

À chegada, sem instruções nem informações precisas, considerara, di-lo o discípulo Amorim, “que o comércio luso-belga outrora florescente, se tornara tão insignificante que podia quase prescindir do cônsul-geral. E o cargo diplomático também não exigiria muito mais trabalho do que o consular” (...) O poeta vê, investiga, estuda. E, como se a missão diplomática fosse uma sinecura, “deitava-se com tanto ardor ao estudo e frequência dos sábios germânicos”, afiança o mesmo devotado biógrafo, “que em menos de um ano adquiriu suficientes conhecimentos da língua para ler, a par de Herder e Schiller, as mais difíceis composições de Goethe”. (SABINO, 2000, p. 42)

Em outro exemplo:

Os biógrafos de Garrett não têm sido ternos para Luísa. É acusada de crime tão terrível que raramente é nomeado. “Aquele puro afecto, que fortifica até os mais fracos”, diz Amorim, no estilo atamancado que lhe é característico, “e que o guiara a ele através dos infortúnios, como o farol guia o navio por mares proceloso em noites de tempestade, foi arrancado do seio com pior golpe que o da morte”. E é tudo. “É em Bruxelas”, precisa de passagem João Gaspar Simões, “que a união periclitante com a formosa Luísa quebra, cerce, pela raiz”. E é tudo. Luísa “cometeu algumas indiscrições”, afirma Calvet de Magalhães, que acrescenta condescendente: “As circunstâncias, se não justificam qualquer comportamento impróprio de Luísa, ajudam, no entanto, a explicá-lo” (...) (SABINO, 2000, p. 55)

Para o biógrafo Gomes de Amorim, se não faltam qualificativos criados pela pena do narrador de *A lua de Bruxelas*, como, por exemplo, “devotado biógrafo”, “discípulo Amorim” (SABINO, 2000, p. 42), “impagável Amorim” (SABINO, 2000, p. 52), “incontornável Gomes de Amorim” (SABINO, 2000, p. 79), ou, ainda, “entusiasmado, grandiloquo e pomposo” (SABINO, 2000, p. 80), também não faltam contestações, como, por exemplo:

O prazer cega, diz o cronista, que atribui ao marido a formação do gosto vestimentário da mulher. E, com os excessos laudatórios do admirador, trata de afirmar que os vestidos e chapéus de Luísa ditavam então a moda na capital da Bélgica, onde “quase todos os adornos femininos” se teriam, na época, chamado à *Garrett*. A afirmação, reproduzida depois, com variações quanto aos tais adornos, por todos os biógrafos do poeta, é própria do discípulo que o considera “universalmente conhecido” já durante a missão em Bruxelas, quando Garrett ainda não escrevera o essencial de uma obra extensa, então e depois pouco difundida além fronteiras. Não sei em que fontes foi Gomes de Amorim desencantar este dado, mas devo confessar que não me foi possível confirmá-lo, nem nas publicações do tempo nem nas obras dedicadas à moda na Bélgica (...) (SABINO, 2000, p. 79-80)

Portanto, o que se observa é que este narrador, conduzindo a sua história de acordo com suas fontes biográficas, também se permite questionar, ao longo da narrativa, as afirmações que estes relatos factuais contêm. Por exemplo, em dado momento, o narrador faz a seguinte menção, quanto à situação de João Baptista, de acordo com seus dados histórico-biográficos,

Doente, roído pela amargura, pelas dúvidas e pelas dívidas, abandonado pelo governo que o deixa meses e meses sem instruções e sem dinheiro, o pobre perguntava-se: *Mas que mal fiz eu?* Aquilino, que coloca a pergunta na boca de João Baptista a morrer à mingua e de mão no peito, não tem dúvidas: “O mal que fez foi ter talento. Não sabia ele que há uma lei de repulsão entre a mediocridade e o engenho, e que para aquela se anichar, triunfar, ocupar os lugares principais e importantes do Estado, terá este que ser ignorado, relegado a um plano subalterno, ou destruído?”. (SABINO, 2000, p. 53-54)

para, na sequência, contestar:

Custa-me acreditar – e estou em crer que o mesmo se passa com os leitores desta crônica imaginada – na bondade de opiniões tão radicais acerca de quantos, com desinteresse e sacrifício, ocupam os lugares cimeiros do poder político. No entanto, com razão ou sem ela, certo é que João Baptista interpreta como perseguição o abandono a que o votam a majestade de Lisboa e os seus acólitos. (SABINO, 2000, p. 54)

Num outro momento, observa-se um mesmo tipo de procedimento por parte do narrador. Este apresenta o “fato”, com base nos vestígios textuais que dão acesso àquele passado “real” de João Baptista,

Reiffenberg (...) publicaria em 1841 um Coup d’Oeil sobre as relações entre a Bélgica e Portugal (...) Nas últimas linhas (...) menciona os representantes portugueses em Bruxelas que, após a independência do país, contribuíram para reforçar os laços “de interesse e afecto” luso-belgas. Depois, com a desenvoltura de quem não se prende com minúcias, refere Garrett como “poeta notável que mandou imprimir na nossa capital várias composições dramáticas sem contudo as distribuir”. (SABINO, 2000, p. 74)

para, a partir deste “dato histórico”, interrogar-se acerca da procedência de tais fontes documentais:

Qual terá sido a origem de semelhante afirmação sem fundamento? Uma fantasia do próprio Garrett, o resultado das atabalhoadas investigações do autor do Coup d’Oeil, ou uma confusão deste com o anterior representante diplomático de Portugal em Bruxelas – então co-capital, com Haia, dos Países Baixos -, o ministro Luís António de Abreu e Lima, futuro visconde da Carreira, aristocrata de cepa antiga, partidário da política de conciliação entre liberais e absolutistas personificada por Palmela, e esse sim, autor de vários opúsculos publicados na capital belga? (SABINO, 2000, p. 74)

Desta forma, o que se pode afirmar é que as fontes documentais, a partir das quais o narrador reconstrói os dois anos de João Baptista na capital belga, são inseridas em *A lua de Bruxelas* e também comentadas pelo viés da “subjetividade” deste narrador. Em outras palavras, o narrador interpreta estes vestígios textuais a que tem acesso e não se priva de questioná-los e comentá-los. Importante mencionar aqui que se reforça, assim, a precariedade e provisoriedade não apenas dos registros da biografia do escritor, mas também de todo discurso que tenha tal natureza. Desse modo tendem a diluir-se as fronteiras entre a narrativa factual e a narrativa ficcional dentro do romance.

Num outro momento, após apontar que, “Em ofício a um dos ministros dos Estrangeiros que em Lisboa se sucediam” (SABINO, 2000, p. 71), o encarregado de negócios afirmou que as suas “funções de cônsul-geral” foram mantidas em segredo

com a “condescendência do ministro dos Negócios Estrangeiros belga” para evitar o “menoscabos” com que poderia ser “tratado pelos outros ministros estrangeiros”, o narrador comenta: “Dissabores na residência teve-os e muitos. Permito-me contudo duvidar que decorressem das funções de cônsul-geral” (SABINO, 2000, p. 71). E prossegue, justificando a sua opinião:

(...) Para além dos costumeiros desacatos com embarcações nas cidades portuárias, da competência dos vice-cônsules em Antuérpia e Ostende, não abundariam os quebra-cabeças com portugueses residentes ou de passagem. Quanto às perseguições dos tais estropiados que haviam combatido no exército de D. Pedro, sempre teriam por objecto qualquer representante português na Bélgica e não especificamente o cônsul-geral. (SABINO, 2000, p. 72)

Consequentemente, onde paira a dúvida em torno da história de João Baptista e verifica-se a impossibilidade de se entender aquele passado “real” por meio dos dados histórico-biográficos disponíveis, o narrador faz uso de um processo de criação ficcional, o qual não esconde do seu leitor: “Mas porque estou em maré de suspeitas, situarei o primeiro encontro entre João Baptista e Reiffenberg nos primeiros meses de 1835 num concerto na sala dos Augustins” (SABINO, 2000, p. 75), para fomentar a sua hipótese.

Neste apontamento do processo de criação ficcional que o narrador apresenta ao longo de sua narrativa, tem-se ainda o seguinte exemplo:

João Baptista terá, na ocasião, voltado a sacar sobre Carbonell como fizera meses antes? É provável. Por poucas que tivesse havido, sempre houve despesas na passagem do carregamento por Ostende. E Carbonell adorava negócios de carne humana, saques, garantias, juros. Para efeitos narrativos, assentarei no montante de dois mil francos (...) (SABINO, 2000, p. 62)

Portanto, verifica-se aqui que o narrador de *A lua de Bruxelas* mescla, em sua narrativa, os dados histórico-biográficos sobre a vida de Garrett com os dados imaginários que ele cria como para satisfazer a sua curiosidade em torno das lacunas que compõem a biografia do escritor português, pois, repetindo aqui as palavras de Aquilino Ribeiro, já citadas anteriormente, “O novelista, de modo geral, é um monstro de curiosidade insaciável e comunicativa”. Num outro exemplo, pode-se perceber, mais uma vez, o narrador recorrendo à sua imaginação para dar continuidade à história de João Baptista:

Mas onde, perante o silêncio de pedra de Lisboa, conseguiu João Baptista desencantar o dinheiro necessário para lhes pagar? (...) Como os banqueiros não se fiam apenas pela boa fé – sobretudo quando se trata de bagatelas – decidirei pois, na economia desta semi-novela, que Charles Gordon serviu de fiador da primeira livrança bancária. Foi assim (...). (SABINO, 2000, p. 45-47)

E mais:

(...) Imagino os outros. Vejo Sá de Bandeira, com aquela pose do caudilho taciturno que, desde jovem, entendeu passar à História através da sagração popular. Fantasio o obsequioso Reboredo, gordo e alvo, investido no papel de secretário de legação. Presumo os nobres e oficiais bávaros, companheiros do príncipe naquele exílio incerto, de olhos desconfiados postos no anfitrião prolixo e *dandy* (...) E congeminho sobretudo os pensamentos do príncipe, hirtó e amável, meditando na aventura em que está embarcando (...) (SABINO, 2000, p. 109)

Assim, observa-se que, num espaço no qual as fontes históricas e biográficas acerca da vida do encarregado de negócios deixam uma lacuna, um vazio de informações, o narrador faz uso de suas “prerrogativas de autor” e utiliza-se da sua imaginação para dar continuidade à sua “pseudo-crônica”. Partindo dos indícios e das evidências soltas dos dados históricos que insere na composição de *A lua de Bruxelas*, o narrador também imagina, vê, fantasia, presume, congemina e conjectura em torno da história de João Baptista, combinando, dentro do romance, a historiografia e a ficção, mesclando um tom ensaístico com o ficcional:

Coincidências, digo eu. “Coincidências”, pensa João Baptista em frente de Luísa, nesse jantar sombrio no dia de regresso de Portugal. E, pois que, nesta pseudo-crônica, a virtude é de muito imaginar, faço uso das minhas prerrogativas de autor e, de coincidência em coincidência, recrio as intimidades de Luísa e Charles Gordon durante a viagem de João Baptista a Portugal. (SABINO, 2000, p. 122-123)

E mais, é preciso mencionar ainda que o narrador, conforme visto nos exemplos citados acima, indica de forma explícita no seu discurso os momentos nos quais se distancia das suas fontes históricas acerca da vida de João Baptista e passa a relatar o que pertence a sua imaginação. Pode-se citar mais um exemplo deste procedimento do desvelamento da construção ficcional por parte do narrador, do qual se tratará de forma mais detalhada no capítulo seguinte:

Uma noite, em casa do ministro do Brasil – a única que, aberta ou clandestinamente, continuava a frequentar -, Júlia pediu-lhe um poema. Há, nas *Flores sem Fruto*, três estrofes datadas de Bruxelas, com o título “*Ramo Seco*” e o subtítulo “*No álbum de uma senhora brasileira*”, que eu suponho escritas para a cabocla (...) (SABINO, 2000, p. 141)

Sobre o que interessa a este primeiro capítulo, na análise do entrelaçamento entre os dados históricos e ficcionais dentro do romance, é preciso observar ainda que o aproveitamento que o narrador faz dos dados histórico-biográficos de Almeida Garrett para construir a história de seu João Baptista, isto é, a sua narrativa ficcional, está relacionado com “a procura de uma autenticidade narrativa com elementos de época” que permita, de acordo com as palavras do próprio escritor Amadeu Lopes Sabino:

(...) definir melhor os personagens e criar personagens que não são apenas de um tempo, mas que tenham uma certa perenidade no comportamento dos homens. Onde, o meu Dom Sebastião, de “O Iluminado” ou o meu João Baptista, de “A Lua de Bruxelas”, situam-se, respectivamente, no século XVI e no século XIX, mas vão para além dessas épocas e permitem-me falar de algo que nos homens é permanente, é perene (...). (SABINO, 2006)

Ou seja, “a reflexão histórica e uma certa pesquisa histórica que estão presentes” no romance *A lua de Bruxelas*, bem como em outros textos de Amadeu Lopes Sabino, permitem-no “definir um quadro” a partir do qual elabora a ficção.

Assim sendo, pode-se afirmar que o narrador do romance, ao retomar os dados histórico-biográficos do escritor Garrett para, a partir deles, construir uma narrativa ficcional, respeita a existência do discurso historiográfico e, valendo-se de suas prerrogativas de ficcionista, vê a imaginação e a fantasia como formas que possibilitam a construção de uma outra realidade, a realidade que se situa entre a primeira e a última linha de *A lua de Bruxelas*.

No entanto, ao afirmar que o narrador de *A lua de Bruxelas* respeita a existência do discurso historiográfico, não se quer indicar a sua crença na infalibilidade desse modelo discursivo. Muito pelo contrário, como já se teve oportunidade de indicar, é enquanto elaboração lingüística que tal discurso vai servir de instrumento para aquilo que interessa ao romance, isto é, contar o que ninguém imaginou, disse ou provou ter acontecido. Portanto, entende-se que o interesse de Amadeu Lopes Sabino pela ficção está naquilo que esta oferece de possibilidade de se entender a realidade, seja ela factual – no sentido de documental – ou não.

O autor de *A lua de Bruxelas* interessa-se pela ficção como forma de construir a realidade porque, valendo-se aqui das palavras de Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, publicado em 1994, “Ela [a ficção] nos

proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado” (ECO, 2004, p. 137).

Afinado com Umberto Eco que, no *Pós-escrito a O nome da rosa*, publicado em 1984, considera que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20), Amadeu Lopes Sabino afirmava, também em 1984, que “(...) Talvez o real – se é que existe – seja repetitivo, pode ser que a História seja um eterno já visto (...)” (SABINO, 1985, p. 170). E por que, neste mundo do “eterno já visto”, o narrador de *A lua de Bruxelas* retoma a história de Almeida Garrett para torná-la uma narrativa ficcional? Talvez o comentário do escritor, na continuação do seu texto, possa servir aqui como uma resposta:

(...) Admito contudo que à imaginação, à ficção, à arte, ainda restam novos caminhos a criar e a percorrer. Não sei quais, e comungo da perplexidade de Borges: quantas vezes não penso, ante uma obra que se pretende inovadora, como seria preferível seguir, copiar, plagiar, até, trabalhos do passado! Outros, repletos de certezas, acharão despropositadas estas dúvidas e vão produzindo feitos ditados por efêmeras modas locais e externas: suspeito que da maioria delas nada ficará dentro de alguns anos, a não ser a notícia da crise profunda que, nestes anos finais do século e do milênio, marca o destino de todas as artes. (SABINO, 1985, p. 170)

Assim é o romance de Amadeu Lopes Sabino. O narrador de *A lua de Bruxelas* busca também, na exploração do passado histórico de Garrett, além de uma possibilidade de exercitar a sua imaginação e criar uma “realidade” que satisfaça a curiosidade que as lacunas na biografia do poeta português suscitam, uma possibilidade de falar do seu próprio tempo, isto é, do presente no qual está inserido, para tentar entendê-lo, para acusá-lo, ou ainda, citando o próprio escritor, para “confrontar o homem com seu tempo e com uma realidade social e com a sua circunstância”. No entanto, cabe mencionar aqui que, na retomada do passado histórico e na aproximação deste passado com o presente do narrador, visando tratar daquilo que no comportamento dos homens é *perene*, conforme já dito anteriormente, o romance *A lua de Bruxelas* acaba por diluir as fronteiras do tempo, apontando para este “eterno já visto” da História, aspecto que será tratado de forma mais detalhada no terceiro capítulo.

Cabe ainda neste primeiro capítulo, ao tratar das relações entre a mescla do discurso historiográfico e do discurso ficcional dentro do romance, apontar que, na “Nota Final”, o narrador revela que, “embora tenha sido escrupuloso na citação das



fontes e na referência a eventos”, a sua intenção foi a de “recriar ficcionalmente uma vida, um tempo e um conjunto de relações, e não escrever uma biografia ou uma monografia histórica” (SABINO, 2000, p. 187).

Apesar deste uso escrupuloso das fontes por parte do narrador nesse processo de recriação ficcional da vida da personagem histórica que foi Garrett, é interessante observar que o narrador afirma que o João Baptista da sua história chegou a Bruxelas, “Numa manhã abafada de Junho de 1834” (SABINO, 2000, p. 13), acompanhado de sua esposa Luísa Midosi, enquanto que as referências bibliográficas a que recorreu para “recriar ficcionalmente uma vida” apontam a chegada de Garrett a Bruxelas no mês de Julho de 1834. Por exemplo, José Calvet de Magalhães afirma que:

A 27 de Junho o casal Garrett embarcou finalmente no vapor *Royal Tar*, com destino a Londres. Aí chegando, João Baptista escreveu ao seu amigo Mouzinho da Silveira, que se encontrava em Paris, que lhe respondeu em 21 de Julho, pensando que o encontraria ainda em Londres, para onde projectava seguir em 1 de Agosto. Garrett partira, entretanto, para Bruxelas, onde chegou a 24 de Julho, ficando acreditado logo no dia 28. (MAGALHÃES, 1996, p. 83)

E o próprio Garrett, em sua autobiografia, já citada aqui anteriormente, afirma que “Nos últimos dias de Junho de 1834 partiu o Sr. Garrett para Bruxellas, na qualidade de encarregado de negócios de S. M. F. junto d’el-rei Leopoldo. Nos princípios de Julho estava na capital do novo reino da Bélgica (...)” (GARRETT, 1844, p. 309).

Não se trata aqui de cobrar do narrador ou do autor uma fidelidade absoluta às suas fontes, entre outras coisas porque o próprio narrador afirma que, parodiando Garrett, sacrificou “às musas de Homero, mais do que às de Heródoto”, assumindo ser de sua “total e exclusiva responsabilidade o que de inexacto, à luz das ciências literárias e históricas, figurar no texto” (SABINO, 2000, p. 187). Importa, isso sim, atentar para o comportamento livre desse narrador que, embora conduzindo a sua história de acordo com os dados histórico-biográficos a que tem acesso, não se mostra subserviente a estes registros documentais, num comportamento que resulta na valorização do discurso ficcional como instrumento de reflexão sobre a realidade, em um exercício pleno da liberdade de que gozam os ficcionistas.

No mais, é preciso ainda mencionar aqui o que Paulo Barriga escreve, em sua resenha “Com a verdade me enganas”, a respeito da escrita de Sabino, ao comentar o novo romance de Amadeu Lopes Sabino, *Vidas apócrifas*, publicado em 2005:

A sua escrita deixa transparecer a própria experiência do autor enquanto homem (...) Sabino não esconde um perfeito domínio dos temas, das personagens, dos diferentes tempos históricos. Melhor, a ilustração e o enciclopedismo do autor são de tal forma presentes, que não aborrecidos, que se pode afirmar que aquilo que ele nos oferece de sempre novo é uma espécie de ficção documental. Uma espécie de metarealidade. Uma perfeita confluência entre a ilusão e o facto. (BARRIGA, 2005)

Este comentário a respeito da escrita de Amadeu Lopes Sabino também pode ser estendido aqui quando se trata do seu romance do ano de 2000, *A lua de Bruxelas*. Sabino persegue sempre uma linha tangencial entre os eventos históricos e invenções ficcionais, para, com isso, apresentar a natureza humana em seu eterno dilema da vida, conforme se observará no capítulo final deste trabalho.

## 2. DO COMPORTAMENTO DO NARRADOR

“(…) Não gosto de donzelas; são, em geral, doidas por jóias e pão de ló. Tive uma, na vida. Era tão bonita que, quando entrei com ela na corte belga, julgaram que ela era princesa e eu príncipe. Mas não era. Eu era um encarregado de negócios e cônsul geral com o ordenado de dois mil réis por mês, sempre em atraso (...) Minha mulher disse-me: “Se não ganhas dinheiro, vende-me a um homem rico”. (...)”

Agustina Bessa-Luís, *Garrett, o eremita do Chiado*

O capítulo intitulado *Do comportamento do narrador* visa à apresentação das características do narrador de *A lua de Bruxelas* e do modo como ele conduz a sua narrativa.

Sabe-se que o romance *A lua de Bruxelas* inaugura-se com uma voz que, em primeira pessoa, descreve, no mesmo momento da ação, isto é, no tempo presente, o trajeto que percorre pelas ruas de Bruxelas:

Vou descendo a rue de la Loi sob a chuva oblíqua e, regressado do Sul, confesso-me rendido à grisalha bruxelense – sobretudo à do fim da tarde, amálgama de branco, negro e malva (...) No número 51 da rue Ducale, uma placa assinala a passagem de Byron (...) Na esquina da rue de l'Enseignement com a rue de la Croix de Fer, entro na Rotonde, sento-me a uma mesa perto da janela e vou folheando o livro de Marcel van Nieuwenborgh dedicado aos itinerários poéticos de Bruxelas (...) (SABINO, 2000, p. 09-11)

Esta personagem, que aparece no capítulo inicial do livro, na página de abertura, circulando pelas ruas da capital belga, num “fim da tarde” enquanto “Anoitece” e “a iluminação pública brilha no firmamento sem estrelas” (SABINO, 2000, p. 09), narrando, em primeira pessoa, o seu trajeto, não se abstém de descrever as sensações que o ambiente bruxelense lhe suscita:

(...) Envolto na bruma, os bustos de personagens mitológicas, amputadas de narizes e orelhas, delimitam as avenidas rectilíneas que desenham no saibro um compasso maçônico. Os ruídos do trânsito perdem-se entre a folhagem, e eu respiro o ar gelado, inebriante (...) Os ruídos dos copos, os odores do café, os tons pastel do mobiliário, tudo me pacifica como um elixir. (SABINO, 2000, p. 10-11)

Abre-se um primeiro parêntese na análise do comportamento do narrador para fazer uma inferência que diz respeito à primeira linha do romance: “Vou descendo a rue de la Loi sob a chuva oblíqua (...)”. A “chuva oblíqua” que o narrador, e também personagem de *A lua de Bruxelas*, atravessa aqui é uma

referência ao poema *Chuva oblíqua*, do escritor português Fernando Pessoa, datado de 1914. Esta inferência é capaz de explicar muito desta atmosfera um tanto onírica que permeia o discurso narrativo do romance. A ela.

No poema *Chuva oblíqua* o que se observa é uma fusão entre o que faz parte do presente real do eu poético e o que faz parte de sua imaginação, isto é, do seu passado imaginário: “Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito (...)” (PESSOA, 1973, p. 27). E, a partir do silêncio do quarto no qual se encontra (“Que pandeiretas o silêncio deste quarto!...”), o eu poético transcreve todos os movimentos que o seu estado interior vivencia (“Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...”).

De acordo com Linhares Filho, em sua interpretação do poema:

A associação do passado ao presente dá-se ainda através da imagem angulosa da pena, semelhante ao anguloso das pirâmides e do canto do papel, sendo transformada tal imagem no perfil do rei egípcio: “Escrevo – perturbo-me de ver o bico da minha pena/Ser o perfil do rei Quéops...” (FILHO, 1998, p. 37)

É nesta mesma atmosfera de confluência entre passado imaginário e presente real, “Entre mim e o que eu penso...” (PESSOA, 1973, p. 30), que se encontra o narrador de *A lua de Bruxelas* e que ele já deixa assinalado ao seu leitor quando menciona o fato de caminhar “sob a chuva oblíqua”. A partir daí, o que vai comandar a narrativa é um misto do presente do narrador relacionado com a sua imaginação em torno do passado, resultante daquela atmosfera “inebriante” em que se encontra enquanto vai “descendo a rue de la Loi sob a chuva oblíqua”:

(...) Oiço passos, segue-me uma sombra furtiva. Na obscuridade reconheço Byron que, há quase dois séculos, aguarda na capital belga a reparação da viatura que o carroceiro Mommaerts lhe promete todas as tardes para o dia seguinte. Impaciente, inquieto, entretém-se a apedrejar as estátuas. (SABINO, 2000, p. 10)

É tendo em vista esta inferência que se pode entender a continuação do romance, isto é, a confluência do presente do narrador, o ano de 1999, com o passado imaginado, ou seja, os anos de 1834 e 1836, referentes à história de João Baptista na capital belga, num clima que recupera as características surrealistas e oníricas do poema de Pessoa.

Ao retomar-se aqui a seqüência da narrativa, nota-se que esta personagem que percorre as ruas de Bruxelas, a quem se atribui o “eu” do texto, ou seja, o narrador, como será as mais das vezes designada aqui, afirma, na continuação de seu trajeto:

No dia 04 de fevereiro de 1999, quando passam duzentos anos precisos sobre o nascimento de Garrett, acendo uma vela em memória do poeta num dos altares da catedral dos S.S.Miguel e Gudula. O frio é intenso, vagos turistas percorrem a igreja em obras de restauro. (SABINO, 2000, p. 11)

Assim, o narrador vai apresentando o cenário da cidade que ele percorre em pleno final do século XX, mais precisamente no dia 04 de fevereiro de 1999:

Subo a rue de Treurenberg e entro na rue Royale, envolta na sinfonia do trânsito do fim da tarde. Monótono e turvo, o chuveiro bruxelense começa a cair do céu baixo. Um manto de súbita escuridão cobre os edifícios, como se o senhor do Hades quisesse, num decreto arbitrário, afogar a luz nas trevas. (SABINO, 2000, p. 12)

É preciso ainda mencionar que o narrador de *A lua de Bruxelas*, enfrentando o problema de organização da enunciação que, de acordo com Barthes, em seu *O rumor da língua*, “nasce da coexistência, ou melhor, do atrito de dois tempos – o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada” (BARTHES, 1988, p. 148), inaugura “o começo da matéria enunciada”, isto é, o relato dos dois anos de João Baptista na capital belga, ligando-o ao tempo da enunciação, por meio desta “abertura performativa”:

(...) No primeiro andar do número 15, a chama de uma vela projecta uma mancha caprichosa na parede do fundo. Com a oportuna intercessão de Santa Gudula, admito tratar-se de Garrett, que viveu nessa casa entre 1834 e 1836. O contorno da silhueta corresponde à iconografia que passou à posteridade: fronte alta e saliente, nariz esculpido a cinzel, lábios finos, porte elegante. Leva à boca uma chávena de chá. O vento sibila nas esquinas da rua. A instabilidade da luz da vela invade o cenário. (SABINO, 2000, p. 12)

Ou seja, é ao entrar na rue Royale, “envolta na sinfonia do trânsito do fim da tarde”, que, com a “oportuna intercessão de Santa Gudula”, o narrador percebe, “No primeiro andar do número 15”, “uma mancha caprichosa na parede do fundo”, a qual ele admite “tratar-se de Garrett, que viveu nessa casa entre 1834 e 1836”. Esta é a “abertura performativa” que vai ligar o tempo da narração, isto é, o ano de 1999, no qual o narrador circula pelas ruas de Bruxelas, ao tempo do narrado, ou seja, aos

dois anos durante os quais Garrett viveu em Bruxelas como encarregado de negócios do governo português.

Percebe-se então que, para dar início a sua narrativa dos dois anos da estadia de João Baptista na capital belga, o narrador, no tempo da enunciação, conta com uma intervenção divina. É a ação da Santa Gudula que faz com que o narrador veja a sombra de Garrett numa “mancha caprichosa na parede do fundo” do “primeiro andar do número 15”, personagem que ele apresenta no parágrafo seguinte:

João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, ou apenas Almeida Garrett ou Garrett, em literatura, o poeta romântico por excelência da língua portuguesa; Monsieur d Almeida na sociedade bruxelense da época; ou João Baptista – como, pelos nomes próprios, o designa Gomes de Amorim, amigo, discípulo, servidor e biógrafo, e como, familiarmente, será as mais das vezes designado nestas páginas – escreve numa sala de paredes nuas, apenas mobilada por uma mesa e um banco. (SABINO, 2000, p. 12)

E o narrador passa, após introduzir a sua personagem, João Baptista, a detalhar os seus movimentos naquela “sala de paredes nuas, apenas mobilada por uma mesa e um banco”:

“Há três meses que vivo neste estado”, comunica ao ministro dos Negócios Estrangeiros, em Lisboa, “e ultimamente, apesar de todos os privilégios diplomáticos, sofri a desfeita de um sequestro em minha mobília pela renda das casas da legação. A situação em que aqui fiquei, desonrado pelo meu próprio governo, só pode significar que existe a vontade de me verem desonrado por todos”. Volta a molhar a pena no tinteiro de prata, hesita e continua: “Reduzido a este estado, resolvo-me a vender algum resto de prata e roupa que possuir para pagar as dívidas que não são minhas e para não continuar a fazer mais, passando a Londres onde espero encontrar quem me empreste os meios de me transportar a Lisboa (...)”. (SABINO, 2000, p. 12- 13)

Interessante observar que o narrador de *A lua de Bruxelas* introduz a personagem João Baptista a partir de uma cena na qual o protagonista apresenta-se já no final de sua estadia em Bruxelas. O narrador vê a figura do encarregado de negócios, na sua última noite em Bruxelas, no ano de 1836, em sua casa, “numa sala de paredes nuas, apenas mobilada por uma mesa e um banco”, escrevendo ao “ministro dos Negócios Estrangeiros, em Lisboa”, a respeito de sua situação precária e da sua intenção de retornar a Portugal. Ou seja, aqui se observa o primeiro *flashback* dentro da estrutura narrativa do romance, isto é, há um salto temporal em direção ao passado, do início do ano de 1999, no qual se situa o narrador, para o

final da estadia de João Baptista em Bruxelas, ou seja, para meados do ano de 1836.

E o narrador detalha:

Em cima da mesa, entre os livros que publicou e os projectos e manuscritos inacabados – equipagem de todas as andanças, passaporte de todos os percursos –, há uma bola de cristal translúcido, um pisa-papéis que, em gesto automático, o poeta afaga quando interrompe a escrita. É um talismã, que lhe veio parar às mãos nos dias magníficos das primeiras semanas em Bruxelas, época em que o amor de Luísa e a prosperidade do cargo pareciam inabaláveis alicerces da felicidade. (SABINO, 2000, p. 13)

A partir daí, observa-se um segundo *flashback* na estrutura narrativa, referente agora a um salto temporal que vai do final da estadia de João Baptista, em 1836, ao dia em que este desembarcou com sua esposa, “numa manhã abafada de Junho de 1834”, na capital belga:

Numa manhã abafada de Junho de 1834, João Baptista e a mulher chegavam a Bruxelas na diligência de Ostende e, aguardando o bagageiro do Hotel d' Europe, entraram no café do rés-do-chão das Messageries Royales Van Gend. A elegância do nome da firma, afixado na parede em letras góticas, e a jovialidade ruidosa do pessoal e dos fregueses predisuseram-nos favoravelmente quanto à cidade onde iriam viver. (SABINO, 2000, p. 13)

Importante apontar também que, ao reconstruir os dois anos que João Baptista e sua jovem esposa Luísa Midosi viveram em Bruxelas a partir desta cena inicial em que ambos chegavam à capital belga “na diligência de Ostende”, o narrador utiliza, para descrever as ações do casal português, o tempo verbal indicando o pretérito, conforme se pode verificar no trecho citado acima (“João Baptista e a mulher chegavam (...) entraram (...)”) bem como na sequência da narrativa:

João Baptista e Luísa, que em Lisboa se tinham desfeito de teres e haveres, corriam os comerciantes de Bruxelas em busca de móveis, tecidos e louças. Compravam camas e armários na rue du Nord, à porte de Louvain, uma casa de jantar inglesa e um quarto império na rue des Frippiers (...) Voltavam à rue du Nord para apreçar dois cavalos do Mecklemburgo, próprios para sela e *tillbury* (...) No mesmo comerciante, aproveitando os descontos do Verão, adquiriam os tecidos, peles e camurças para o frio. (SABINO, 2000, p. 15)

No entanto, ao retomar-se a cena na qual o narrador observa “No primeiro andar do número 15” a figura de Garrett, e passa, a partir daí, a acompanhar seus movimentos naquela noite final de sua estadia em Bruxelas, pode-se perceber que o

narrador utiliza, para descrever as ações desta sua personagem, o tempo verbal indicando o presente: “João Baptista (...) escreve (...) Volta a molhar a pena no tinteiro de prata, hesita e continua (...) Em cima da mesa (...) há uma bola de cristal translúcido, um pisa-papéis que, em gesto automático, o poeta afaga quando interrompe a escrita”.

Assim sendo, entende-se que estas ações são descritas pelo narrador no tempo verbal indicativo de presente porque elas são realizadas pelo seu protagonista, João Baptista, no mesmo momento em que o narrador as observa no seu tempo presente. Em outras palavras, aquela cena do passado invade o presente do narrador.

Todavia, ao reconstruir os dois anos de João Baptista e Luísa Midosi na capital belga, a partir da chegada de ambos “Numa manhã abafada de Junho de 1834”, o narrador utiliza o tempo verbal indicativo de pretérito, pois ele está recontando algo que faz parte do passado e que, ao contrário da visão de João Baptista em sua última noite em Bruxelas, ele não observa no seu tempo presente.

Num outro exemplo, situado no capítulo 9, no qual o narrador retoma a cena inicial, em que observa João Baptista em sua casa vazia, tem-se a seguinte descrição:

A Lua esbate-se no céu instável que a manhã nascente começa a clarear. Tênuê, um raio de luz brilha nas vidraças do prédio fronteiro e, atravessando a rua, vem reflectir-se na bola de cristal que João Baptista ergue na mão direita, qual irrisório troféu cabalístico (...) O manto pardo da desolação diurna cobre Bruxelas, a rue Royale, as casas da legação, o escritório vazio onde João Baptista passou a noite em branco. “Desolação”, murmura ele, avivando as brasas da lareira, “como és capaz de tomar posse da alma humana! De que modo as paixões indeterminadas minoram aquela dor da alma que é apenas o sinal certíssimo do vazio da existência!” E, num impulso, quase com volúpia, repete: “Desolação!” (...) (SABINO, 2000, p. 147)

E o narrador prossegue, naquela madrugada que avança (“a manhã nascente começa a clarear”), descrevendo as ações de João Baptista, que “passou a noite em branco”, naquele “escritório vazio” da rue Royale:

Arrebatado pela magia do insucesso, João Baptista interrompe a frase, molha a pena no tinteiro e exclama em voz alta: “O governo que tive a honra de representar! A honra! A honra!”. Entretanto, Lady Mary, que desceu do quarto de Luísa, saltita, nervosa e palradora, à porta do escritório, numa expressiva mensagem de urgência. O dono abre-lhe a porta do jardim e, enquanto aguarda a digressão da cadela através dos arbustos e da relva em



estado bravio, aquece a água para o chá. “A honra!”, volta a repetir numa toada teatral. (SABINO, 2000, p. 148)

Neste ponto, a narrativa acerca da noite final de João Baptista em Bruxelas, a qual se encontra no fim, pois o narrador já anunciou que “a manhã nascente começa a clarear”, interrompe-se e o narrador volta à reconstrução dos dois anos de estadia do seu protagonista na capital belga:

No outono de 1835, o fosso que separava o encarregado de negócios de Portugal e a corte belga tornara-se mais e mais fundo. Em retribuição do acolhimento dispensado ao príncipe D. Augusto, o governo português agraciou o rei Leopoldo com a grã-cruz da Ordem de Cristo. Três longas semanas depois do pedido de audiência, o monarca recebeu a insígnia das mãos de João Baptista sem uma palavra de agradecimento e, durante meia hora, com a fleuma e a gentileza que o caracterizavam, falou da chuva e do bom tempo. O encarregado de negócios ainda se propôs louvar a Ordem de Cristo (...) mas o monarca fez-se desentendido (...) (SABINO, 2000, p. 148)

O que se pode dizer é que esta alternância do tempo verbal no presente (quando o narrador observa a cena de João Baptista em seus momentos finais em Bruxelas) e no passado (quando o narrador reconstrói a história dos dois anos de João Baptista na capital belga), que acompanha e identifica as mudanças de cenas que permeiam toda a narrativa, é uma tática gramatical que faz parte da estratégia narrativa do autor-modelo, denominação criada por Umberto Eco, que, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, se explica:

(...) o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 2004, p. 21)

Aqui, Eco menciona, além da presença do autor-modelo dentro da narrativa, essa voz que “se manifesta como uma estratégia narrativa”, a presença de um leitor-modelo (do qual se tratará mais adiante), que deve seguir o “conjunto de instruções” que é dado, “passo a passo”, pelo autor-modelo. Por ora, é preciso observar melhor a presença do autor-modelo dentro da narrativa de *A lua de Bruxelas*.

De acordo com Eco, em seu *Lector in fabula*, “o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais” (ECO, 1979, p. 46), sendo que é preciso que não se confunda o autor empírico, sujeito individual, com a estratégia discursiva que se apresenta no texto, o autor-modelo:

(...) o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. (ECO, 1979, p. 46)

Assim sendo, entende-se que, a respeito do autor-modelo, é possível saber “apenas o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulo da história” (ECO, 2004, p. 21). No que diz respeito ao romance *A lua de Bruxelas*, o que se observa é a presença de um narrador e também personagem que fala na primeira pessoa, que conta a história dos dois anos de estadia de João Baptista e sua esposa na capital belga, e que se assume como o “autor” da história que narra:

A este conjunto de circunstâncias atribui o dedicadíssimo biógrafo o agravamento da doença de peito de João Baptista. Pede um mês de licença para, a conselho dos médicos belgas, ir a Paris consultar os especialistas locais. A licença não chega, e o requerente (...) parte ainda assim para França, onde permanece quinze dias. Na companhia de Júlia, digo eu, que continuo a recorrer às prerrogativas de deus *ex machina* exclusivas do autor. (SABINO, 2000, p. 138)

Num outro momento, tem-se o seguinte exemplo de discurso do narrador, posicionando-se como autor do romance: “Fazendo uso dos privilégios imperiais da minha condição de autor desta história de exemplo, vou considerar que João Baptista falta ao preito aos heróis da revolução belga porque, nesse dia, se alevantam razões mais poderosas” (SABINO, 2000, p. 156).

Aqui, pode-se abrir mais um parêntese para comentar, rapidamente, o comportamento deste narrador que se caracteriza como “autor desta história de exemplo”. Ora, certo é que, nas histórias de proveito e exemplo modelares, há uma “moral da história” que se encontra explícita no texto. Isto é, há uma “lição de moral”, que é repassada aos seus leitores. Em *A lua de Bruxelas*, ao caracterizar o seu romance como sendo uma “história de exemplo”, o narrador remete o seu leitor a esta idéia da “moral da história” que, aqui, poderia ser entendida como a presença contínua do Diabo no destino das pessoas, sejam elas do século XIX ou do século XX, conforme se observará no capítulo final deste trabalho.

Ainda, aproveitando-se do mesmo tema, vale a pena mencionar aqui que o narrador de *A lua de Bruxelas*, ao longo de todo o romance, joga com a questão dos gêneros narrativos e as suas definições, ou melhor, as suas indefinições, pois

caracteriza a sua história de várias formas, como, por exemplo: “(...) E, pois que, nesta pseudo-crónica, a virtude é de muito imaginar (...)”; “(...) Pior um pouco, acrescentará o autor desta pseudo-novela (...)”; “(...) O João Baptista desta crónica imperfeita apreciou também (...)”; etc.

Assim sendo, entende-se que neste romance, ou “semi-novela”, “crónica imperfeita”, “pseudo-crónica”, “história de exemplo”, entre outras designações que vai recebendo ao longo de sua escritura, o narrador questiona, por meio destas inúmeras caracterizações da sua história, os próprios limites existentes entre os gêneros literários. Este procedimento do narrador não é característico apenas desta obra de Amadeu Lopes Sabino. Observa-se, já em 1991, no seu livro *Novelas imperfeitas*, o debate a respeito dos gêneros literários e suas fronteiras:

O epíteto <<imperfeitas>>, longe de apontar aqui para qualquer incompletude, antes assinala o facto de estas novelas subverterem os habituais padrões do gênero e deslizarem para um espaço de confluência onde se esbatem as fronteiras entre o conto e a crónica, o circunstancial e o reflexivo, a ficção e a História. (SABINO, 1991)

Ao retomarem-se aqui os comentários em torno do “autor-modelo” de Umberto Eco e da caracterização do narrador de *A lua de Bruxelas* enquanto “autor” da história que narra, pode-se citar ainda um outro exemplo no qual este narrador, de forma explícita, declara-se como “autor” do romance:

Pois eu, também incapaz de silenciar o que não entendo, peço vênica e, abusando pela derradeira vez das minhas despóticas prerrogativas de autor, decido que Garrett, o poeta, o João Baptista desta história, terá morrido com o nome da repudiada nos lábios. Assim conquistou Luísa a eternidade. Assim é a literatura. (SABINO, 2000, p. 186)

O que se tem então é a presença deste narrador que, “fazendo uso dos privilégios imperiais” de sua “condição de autor desta história de exemplo” e “abusando” das suas “despóticas prerrogativas de autor”, reconstrói a história de João Baptista, agindo também como o autor-modelo de seu romance, ou ainda, de acordo com as palavras de Eco, “o autor-modelo fala através dele, ou melhor, através dele apreciamos a representação narrativa de um autor-modelo” (ECO, 2004, p. 34).

A respeito desta presença explícita do autor-modelo que, de forma descarada e imperiosa, se evidencia no discurso do narrador, pode-se ainda,

seguindo Luís Bueno, no seu “Garrett cá e lá: uma leitura de A lua de Bruxelas”, publicado em 2003, afirmar que:

Esse encurtamento da distância entre autor e narrador dá uma feição especial ao romance histórico de Amadeu Lopes Sabino e, ao mesmo tempo, remete a outras experiências da ficção portuguesa contemporânea, que se recusa a aceitar a famigerada “morte do autor” e marca uma personalidade que desafia os cânones de certa teoria literária e atinge diretamente o leitor comum, esse personagem de ficção que nos atormenta a todos com sua fluida existência (...). (BUENO, 2003, p. 573)

Retomando-se o texto de Barthes no que se refere à “morte do autor”, mencionada por Bueno, observa-se a seguinte citação:

(...) Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve(...) desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.(...). (BARTHES, 1988, p. 65)

E, referindo-se à “morte do autor”, Barthes prossegue:

(...) sucedendo ao Autor, o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 1988, p. 69)

Ora, o que se observa no romance de Amadeu Lopes Sabino é justamente essa voz, que não se permite “esse desligamento” e a perda de sua “origem”, assumindo ter construído a sua história a partir de seus “sentimentos, impressões” e de sua própria experiência pessoal:

Pois eu – que, a partir do que li, vi, ouvi e vivi, pretendo reconstruir as atribulações de Garrett – ponho-me a imaginar como, nessa terra de ninguém de cerca de meio ano, entre o isolamento e a renúncia, tocada pela acídia que transforma os infortúnios em ápices de glória, Garrett exercitou a vertiginosa paixão do fracasso. (SABINO, 2000, p. 155)

É justamente “esse desligamento” a que Barthes se refere no seu texto de 1968 que não se observa no romance de Amadeu Lopes Sabino. A voz existente no romance não “perde a sua origem”; ao contrário, esta voz ganha destaque dentro da narrativa tornando-se um elemento literário muito importante na constituição da obra

como um todo. Por exemplo, o romance é dominado pela voz deste narrador que, em primeira pessoa do singular, ao reconstruir a história de João Baptista em Bruxelas, intervém de forma explícita no texto assinalando a sua presença na construção do mesmo, de forma a indicar aos seus leitores que não há necessidade de que eles entendam os acontecimentos como verdadeiros: “Também Luísa se torna objecto das fobias de João Baptista. Ele começa a suspeitar – imagino – dos pensamentos da mulher desde os primeiros encontros de ambos com aquele que, neste conto exemplar, se chama Charles Gordon” (SABINO, 2000, p. 54-55).

Em um outro momento, tem-se o seguinte exemplo: “Os homens chegavam em estado miserável, podres de sarna, nus e esfomeados, metidos em sacos furtados ao capitão do navio, porque tudo o resto tinham desbaratado em Lisboa antes da largada – até, digo eu, as cruzes, grã-cruzes, medalhas e veneras recebidas” (SABINO, 2000, p. 62).

Ou ainda: “(...) A propósito, vou entender que João Baptista recebeu o tal conde de Viana, acompanhado de João Carlos da Horta Telles Machado, na manhã seguinte ao jantar, na legação do Brasil, em que conheceu Júlia” (SABINO, 2000, p. 94).

Assim sendo, esta presença do narrador, que, ao impor uma versão da história de João Baptista para o seu leitor, relembra-o, constantemente, de que esta história não é verdadeira, revela uma estratégia narrativa do próprio autor-modelo que, por meio da voz do narrador, pretende “dissolver a impressão de realidade que a história pode criar” (ECO, 1979, p. 174).

Aqui neste ponto, após as observações em torno da presença deste autor-modelo, uma voz que, conforme se observou anteriormente, “se manifesta como uma estratégia narrativa” presente no romance, que, por meio do discurso do narrador de *A lua de Bruxelas*, oferece “um conjunto de instruções” ao leitor-modelo, é preciso que se façam algumas considerações em torno desta estratégia narrativa denominada de leitor-modelo por Umberto Eco.

De acordo com Eco, em *Lector in fabula*, já citado aqui anteriormente,

(...) um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido por alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente. (ECO, 1979, p. 37)

E, mais adiante, o autor vai informar que, por conseguinte, “Para organizar a própria estratégia textual, o autor (...) preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1979, p. 39).

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco reitera sua idéia de leitor-modelo, afirmando tratar-se de “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 2004, p. 22). Em outras palavras, o leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2004, p. 15).

Interessante observar aqui que, em *A lua de Bruxelas*, a presença do leitor na narrativa aparece de forma explícita no discurso do narrador, o qual se utiliza da interlocução com este seu leitor ao longo da sua história: “Neste capítulo dos embates nocturnos, o leitor e a leitora devem ter em conta que o amor romântico não é o mesmo que o amor platónico” (SABINO, 2000, p. 105).

E mais adiante: “Ora, no fim do século do feminismo, a pobre Luísa merece a compreensão dos leitores e, por conseguinte, do autor destas linhas” (SABINO, 2000, p. 55). Aqui, observa-se a explicitação textual de um diálogo existente entre “os componentes da trindade narrativa – o autor-modelo, o narrador e o leitor –” que “aparecem juntos” (ECO, 2004, p. 30). Em outras palavras, o que se pode verificar é a presença do autor-modelo que entra, descaradamente, isto é, de forma explícita, no discurso do narrador, o qual solicita também a participação do leitor-modelo.

Em um outro momento do discurso do narrador, tem-se o seguinte exemplo da presença explícita do leitor enquanto elemento textualmente inserido na narrativa:

Tenho a certeza de que o leitor concorda comigo: o Diabo existe, e qualquer homem ou mulher dos nossos tempos conhece uma ou mais encarnações do Maligno; no século XX é legítimo duvidar da existência de Deus, ou pelo menos da Sua bondade, mas não é possível pôr em causa a realidade do Diabo. (SABINO, 2000, p. 181)

Ou ainda:

Assim aconteceu. A negra cúmplice abriu-lhe a porta e Júlia abriu-lhe os braços. O benévolo leitor e, sobretudo, a leitora versada nestas práticas (qualidade feminina que, mais de

século e meio depois dos factos, já não é objecto de censura e pode livremente ser assumida) sabem, estou certo, conjecturar a natureza do acolhimento. (SABINO, 2000, p. 100-101)

Aqui, faz-se necessário abrir mais um parêntese para mencionar que este narrador de *A lua de Bruxelas*, que dialoga com o seu leitor, faz também, conforme se pode observar no exemplo citado acima, uma homenagem ao próprio estilo narrativo do escritor Almeida Garrett, o qual ele está recriando ficcionalmente, quando trata o seu leitor por “benévolo leitor”. Ainda, um outro exemplo: “É chegado o momento, benévolo leitor – assim diria o Garrett da maturidade, o das *Viagens na minha Terra* -, é chegado o momento de, nesta semi-novela, introduzir uma nova personagem, a quem chamarei Júlia Medeiros, ou simplesmente Júlia (...)” (SABINO, 2000, p. 84).

Ao retomar-se o romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, publicado em 1846, citado pelo narrador de *A lua de Bruxelas*, pode-se observar o estilo garrettiano que o narrador recupera em sua história:

O que lhe ela fora, assaz tenho explicado, leitor amigo e benévolo (...) Leitor amigo e benévolo; caro leitor meu, indulgente, não acuses, não julgues à pressa o meu pobre Carlos; e lembra-te daquela pedra que o Filho de Deus mandou levantar à primeira mão que se achasse inocente... (GARRETT, 2003, p.125-126)

E numa outra citação: “Vieram-me estas mui judiciosas reflexões a propósito do capítulo antecedente desta minha obra-prima; lancei-as aqui para a instrução e edificação do leitor benévolo.” (GARRETT, 2003, p. 59).

Estes exemplos revelam ainda o desvelamento do processo de construção ficcional que se encontra presente tanto no discurso do narrador de *Viagens na minha terra* quanto no discurso do narrador de *A lua de Bruxelas*, apontando, então, para a excessiva exposição de ambos dentro da narrativa como característica de aproximação dos discursos destes narradores.

Contudo, outras aproximações entre os discursos dos narradores de *A lua de Bruxelas* e de *Viagens na minha terra*, demonstrando um aproveitamento por parte de Amadeu Lopes Sabino do estilo narrativo do escritor Almeida Garrett, também podem ser evidenciadas em outros momentos. Por exemplo, a referência a lord Byron, logo na abertura do romance,

(...) No *Childe Harold*, Byron exalta a beleza dos serões de Bruxelas: “There was a sound of revelry by night/And Belgium’s capital had gather’d then/Her beauty and her chivalry...” (“Ouviam-se os ruídos de uma festa nocturna./A capital da Bélgica reunia então/A beleza e o cavalheirismo...” ) (...). (SABINO, 2000, p. 09)

também está presente na digressão do narrador de *Viagens na minha terra*, logo nas primeiras páginas do livro: “Não me lembra que lord Byron celebrasse nunca o prazer de fumar a bordo. É notável esquecimento no poeta mais embarcadiço, mais marujo que ainda houve, e que até cantou o enjôo, a mais prosaica e nauseante das misérias da vida! (...)” (GARRETT, 2003, p. 14)

Além disso, a “abertura performativa” de *A lua de Bruxelas*, já mencionada anteriormente, com a qual o narrador vai ligar o tempo do narrado ao tempo da narração, traz à memória trecho de *Viagens na minha terra*, no qual o narrador prepara-se para iniciar o romance de Joaninha, ligando-o ao seu tempo presente: “Encantava-me, tinha-me ali como num feitiço. Pareceu-me entrever uma cortina branca... e um vulto por detrás... Imaginação, decerto! Se o vulto fosse feminino!... Era completo o romance.” (GARRETT, 2003, p. 64)

Da mesma forma, a rememoração de fatos da infância, que, de acordo com o que se verá no terceiro capítulo, faz parte do discurso do narrador de *A lua de Bruxelas*, já estava presente também nas digressões do narrador de *Viagens na minha terra*, conforme se pode observar neste trecho do romance:

Desde pequeno que fui jacobino, já se vê; e de pequeno me custou caro. Levei bons puxões de orelhas de meu pai, por comprar na feira de São Lázaro, no Porto, em vez de gaitinhas ou dos registos de santos ou das outras bugigangas que os mais rapazes compravam – não imaginam o quê... -, um retrato de Bonaparte. (GARRETT, 2003, p. 60)

No mais, é preciso mencionar que, assim como o narrador de *A lua de Bruxelas* identifica-se como autor e personagem do seu romance, conforme já se teve oportunidade de apontar neste trabalho, e possui biografemas que o confundem com o próprio autor Amadeu Lopes Sabino, aspecto que será abordado no próximo capítulo, em *Viagens na minha terra*, observa-se o mesmo comportamento por parte do narrador, isto é, o narrador assume-se enquanto autor e personagem de sua história e também apresenta biografemas que o aproximam do próprio autor Almeida Garrett: “(...) Nós precisamos de quem nos cante frei Gil de Santarém com o diabo. O que eu fiz na *Dona Branca* é pouco e mal esboçado à pressa. O grande mago lusitano não aparece ali senão episodicamente; (...)” (GARRETT, 2003, p. 210).



Para finalizar este breve apontamento do aproveitamento que o narrador de *A lua de Bruxelas* faz do estilo narrativo de Almeida Garrett, cita-se ainda um comentário do narrador de *Viagens na minha terra* que, ao tratar da questão do entrelaçamento das histórias dentro do seu romance, afirma:

Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada. (GARRETT, 2003, p. 173)

Ora, este é, sem dúvida, um comentário que poderia ter sido feito pelo próprio narrador de *A lua de Bruxelas*, o qual, no entrelaçamento do tempo passado e do tempo presente, acaba por emaranhar o fio das histórias e das suas digressões, como se verá mais adiante neste capítulo. Acrescenta-se ainda que o narrador, neste diálogo constante com o seu leitor, quebrando a impressão de que este se encontra diante de duas narrativas temporais distintas, objetiva, justamente, um apagamento das fronteiras entre passado e presente, efeito que será tratado de forma mais detalhada no terceiro capítulo.

Retomando-se aqui os comentários sobre o estilo do narrador de *A lua de Bruxelas* que desvela a própria construção ficcional aos olhos do seu leitor, é interessante observar a forma como aquele se inspira em um poema de Almeida Garrett para a construção de sua personagem Júlia,

(...) Criei-a a partir de um poema das *Flores sem fruto*, dedicado a alguém com esse mesmo nome e que começa: "Oh!, Que suave foi este momento!" O poeta inspirou-se num verso de Schiller – *Seele ran in Seele* – que utiliza como epígrafe. É em Bruxelas que Garrett estuda a língua e a literatura alemãs. Conheceu esta Júlia na Bélgica? Talvez. Pelo menos, nesta narrativa assim acontecerá. (SABINO, 2000, p. 84)

bem como se apropria de poemas do escritor português para ficcionalizar um processo de criação para os mesmos dentro de sua história. Assim, estes poemas passam também a ser parte da ficção, compostos pelo João Baptista desta novela:

(...) Luísa continuava enclausurada no silêncio, dormindo de dia e deambulando noite fora pela casa em desalinho. Quando o fosso entre ambos se revelou intransponível, João Baptista deixou escrita uma mensagem num caderno que, em melhores tempos, ele utilizava para as contas da casa:

*Suspiro que nasce da alma,*

*Que à flor dos lábios morreu...  
Coração que o não entende  
Não o quero para meu  
(SABINO, 2000, p. 143)*

Num outro momento, o mesmo processo repete-se:

Quando a amiga lhe pediu um novo poema para o álbum de recordações da estadia na Bélgica, ele puxou da pena e da tinta, meditou nos sucessos sentimentais das últimas horas e escreveu:

*Minha Júlia, um conselho de amigo:  
Deixa em branco este livro gentil,  
Que uma só das memórias da vida,  
Vale a pena guardar entre mil.  
E essa na alma em silêncio gravada  
Pelas mãos do mistério há-de-ser,  
Que não tem língua humana palavras,  
Não tem letra que a possa escrever.  
(SABINO, 2000, p. 159-160)*

Assim sendo, verifica-se a apropriação por parte do narrador destes poemas de Almeida Garrett para dar-lhes uma representação ficcional, criando, inclusive, um ambiente no qual eles foram escritos, não mais pelo poeta português Almeida Garrett, mas sim pelo “João Baptista desta crônica imperfeita”. Os poemas citados acima são trechos de: “Suspiro d’alma”, publicado em *Flores sem fruto*, no ano de 1845, e “O Álbum”, publicado em *Folhas caídas*, no ano de 1853.

Resta ainda comentar que, dentro da narrativa de *A lua de Bruxelas*, pode-se verificar que, por exemplo, um trecho de poema: “Vêm de noite profetisas loucas / E boca a boca nos fazem respirar”, que é, de acordo com o narrador, atribuído ao João Baptista desta história, que escrevera à Júlia, “quando as nuvens da dúvida já pesavam sobre a relação com Luísa”, também foi citado num outro livro de Amadeu Lopes Sabino. Trata-se de uma citação no conto “A acção”, publicado em *O retrato de Rubens*, que aparece da seguinte forma, atribuído à personagem Manuel Campos:

(...) Manuel Campos fazia versos, inspirados e mediocres como é hábito entre os poetas portugueses.

Cantava o amor, inevitavelmente; celebrava também a luta, a liberdade, a revolução e a deusa terrível descoberta por Marx e a que todos chamam História. Preparava-se para escrever um longo poema didático, embora ainda hesitasse acerca do tema. Em 1971, publicou no suplemento literário de um jornal diário duas odes que a censura reteve durante meses. Uma delas foi particularmente divulgada: <<Vêm de noite profetisas loucas/ e boca

a boca nos fazem respirar./ Artificial se chama essa maneira/ de, mais do que viver, vegetar...>> Etc, etc, etc (...) (SABINO, 1985, p. 106-107)

Embora se entenda que ao leitor de ficção não é dado o direito de se questionar a respeito da verdadeira identidade autoral do poema, porque, de acordo com o pacto ficcional que deve ser estabelecido no momento da leitura, ele “finge acreditar” que, em *A lua de Bruxelas*, o autor do poema é a personagem João Baptista enquanto, em “A acção”, o autor do poema é a personagem Manuel Campos, tendo em vista que “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (ECO, 2004, p. 94), é interessante atentar-se para o comportamento “livre” desse narrador que, seguindo a sua imaginação, atribui versos de outrem (ou, talvez, de sua própria autoria) ao Garrett de sua história.

Retomando-se aqui as observações em torno do leitor-modelo de *A lua de Bruxelas*, que, conforme se verificou anteriormente, aparece neste romance como uma estratégia textual explícita indicada no discurso do narrador, pode-se afirmar que, de acordo com Eco, todo o texto narrativo dirige-se a dois tipos de leitor-modelo:

(...) Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina (...) Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (ECO, 2004, p. 33)

Assim sendo, fazendo não o papel de “um leitor-modelo do primeiro nível”, isto é, daquele “que quer saber muito bem como a história termina”, mas sim o papel de “um leitor-modelo do segundo nível”, ou seja, daquele “que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor”, passa-se então a apontar alguns dos elementos estratégicos desse discurso narrativo que, em *A lua de Bruxelas*, reconstrói a história de João Baptista na capital belga, de modo a permitir, no desfecho apresentado pelo narrador do romance, a permanência de um clima de mistério em relação aos destinos tanto do protagonista e de Luísa Midosi quanto de todas as outras personagens.

Para tanto, faz-se necessário recuperar aqui as diferenças entre história, enredo e discurso narrativo, apontadas por Umberto Eco. De acordo com Eco, a história, a qual ele denomina de “Fábula”, em *Lector in fabula*, “é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente (...)” (ECO, 1979, p. 85). Já o enredo seria, para o autor, “a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e flash-back), descrições, digressões, reflexões parentéticas” (ECO, 1979, p. 85-86). E o autor arremata: “(...) Num texto narrativo o enredo identifica-se com as estruturas discursivas” (ECO, 1979, p. 86).

Ora, tomando por base os argumentos de Eco, pode-se verificar que, em *A lua de Bruxelas*, há uma história que é narrada, ou seja, a história do encarregado de negócios do governo português, João Baptista, e de sua esposa, Luísa Midosi, durante os dois anos em que viveram na capital belga. Considerando que “(...) O tempo da história faz parte do conteúdo da história.” (ECO, 2004, p. 60), pode-se afirmar que o tempo da história narrada corresponde ao período de 1834 e 1836, período de estadia do casal português em Bruxelas, o qual se inicia, conforme já observado anteriormente, “Numa manhã abafada de Junho de 1834”.

No entanto, considerando que “(...) A história é transmitida por um discurso narrativo” (ECO, 2004, p. 42), e que “o discurso também faz parte da estratégia do autor-modelo” (ECO, 2004, p. 42), entende-se que, em *A lua de Bruxelas*, o tempo do discurso torna-se mais lento em relação ao tempo da história, visto que “(...) o tempo do discurso é resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura.” (ECO, 2004, p. 63).

É preciso verificar no romance, de forma mais pontuada, no papel de “um leitor-modelo de segundo nível”, conforme já mencionado, de que forma a história é organizada num enredo, isto é, numa estrutura discursiva que faz parte da estratégia textual do autor-modelo, bem como os efeitos que essa organização acaba por produzir no conjunto do romance como um todo.

Pode-se dizer que o romance é composto por um emaranhado de *flashbacks* e *flashforwards*, para utilizar as denominações citadas por Umberto Eco, que afirma:

Quando nos inteiramos de uma história que se refere a um tempo narrativo 1 (o tempo em que os fatos narrados ocorrem, o qual pode ser duas horas atrás ou mil anos atrás), o narrador (na primeira ou na terceira pessoa) e as personagens podem reportar-se a algo que aconteceu antes dos fatos narrados. Ou podem aludir a alguma coisa que, na época desses fatos, ainda estava por ocorrer e era esperada(...) (ECO, 2004, p. 36)

Este emaranhado de *flashbacks* e *flashforwards* presente no romance baseia-se numa estratégia narrativa na qual o autor-modelo, entidade que “se revela na maneira como organiza a história” (ECO, 2000, p. 42), intercala as cenas em que o narrador observa João Baptista na noite final da sua estadia em Bruxelas

“O Ogre! O Ogre!”, pensa João Baptista, afagando a bola de cristal, signo da fortuna e do azar que o acompanhou ao longo da atribulada missão em Bruxelas. Sentado à mesa de trabalho, na casa vazia, envolta nas trevas e no silêncio, recorda o ódio cego de Charles Gordon a Napoleão, a mesma repulsa que conhecera entre os súbditos da Majestade Britânica durante os anos de exílio em Inglaterra. Todavia, olhando para o passado próximo, João Baptista pergunta-se se Charles Gordon não terá, ele próprio, representado na vida dos Garrett o papel de ogre sedento da carne, do sangue, do espírito e da alma dos outros. (SABINO, 2000, p. 37)

com as cenas nas quais o narrador reconstrói os dois anos da estadia de João Baptista e sua esposa na capital belga:

Conjecturo que, num desses dias (Em pleno Inverno de 1834), Charles Gordon bateu à porta. Soubera que o encarregado de negócios estava de cama e trazia-lhe um cesto de laranjas acabadas de chegar das propriedades de amigos na região de Setúbal. Juliana introduziu o inglês no quarto de João Baptista e foi avisar a senhora. Os dois homens falaram de maleitas e do poder curativo das laranjas (...) (SABINO, 2000, p. 56)

O que interessa aqui, além de apontar a estratégia utilizada pelo autor-modelo, o emaranhamento de *flashbacks* e *flashforwards* dentro da história, é apontar a importância da utilização desta estratégia narrativa como imposição de um ritmo ao leitor, o qual deve estar sempre “mudando de marcha” (ECO, 2004, p. 48).

E mais, interessa também apontar aqui que esta estratégia acaba por criar um “clima de suspense” em torno da narrativa por meio do jogo de informações que são antecipadas ao leitor neste emaranhado de *flashbacks* e *flashforwards* durante as cenas.

De acordo com o autor de *Lector in fabula*: “(...) um texto narrativo introduz sinais textuais de tipo variado para sublinhar o fato de ser relevante a disjunção que está por ocorrer. Chamemo-los de sinais de suspense. Podem consistir, por

exemplo, num adiamento da resposta à implícita pergunta do leitor (...)” (ECO, 1979, p. 94). E mais:

(...) Às vezes os sinais de suspense são dados pela divisão em capítulos, razão pela qual o final do capítulo coincide com a situação de disjunção. Às vezes a narração procede como numa série em capítulos e introduz um lapso de tempo obrigatório entre a pergunta (nem sempre implícita) e a resposta. Dizemos então que o enredo, a nível de estruturas discursivas, trabalha para preparar as expectativas do Leitor-Modelo a nível de fábula e que amiúde as expectativas do leitor são sugeridas com a descrição de situações explícitas de expectativa não raro espasmódicas, de parte da personagem. (ECO, 1979, p. 95)

Estes “sinais de suspense” presentes na organização da narrativa de *A lua de Bruxelas* podem ser observados, por exemplo, no capítulo 3, no qual o narrador retoma a descrição das ações de João Baptista no final de sua estadia em Bruxelas, a partir da cena, no capítulo inicial, em que vê “uma mancha caprichosa na parede do fundo” projetada pela chama de uma vela. E este narrador prossegue:

“Bonheur? Geluk?” – pergunta-se ele, observando, através do vidro translúcido, o mundo que o rodeia. Luísa permanece encerrada num dos quartos do primeiro andar. Dorme? Vela? Ou manter-se-á naquele estado letárgico, entre o sono e a vigília, provocado pelo álcool e pelas dores da alma, que, nos últimos meses, enverga periodicamente à maneira de mortalha anunciada? “Mortalha”. João Baptista hesita, acaba por murmurar a palavra. “Mortalha”, repete. A vivacidade e a alegria da mulher que sempre amou são agora coisas do passado. Envolve-a um mundo de silêncio e incompreensão que – teme ele – lhe pode ser fatal: como único alimento ingere álcool, quando o há (...) (SABINO, 2000, p. 37).

O que se verifica aqui é que o narrador retoma informações que já são conhecidas do leitor, por exemplo, as palavras “bonheur” e “geluk”, que foram proferidas pela “criada flamenga que oferecera a Luísa a bola de cristal” e cuja cena já havia sido descrita por ele, no capítulo I, e oferece novas informações ao seu leitor, por exemplo, sobre o “estado letárgico, entre o sono e a vigília, provocado pelo álcool e pelas dores da alma”, no qual Luísa se encontra. Ora, o leitor, que nada sabe sobre os motivos que levaram a jovem esposa de João Baptista a se envolver num “mundo de silêncio e incompreensão que (...) lhe pode ser fatal”, pergunta-se: O que haveria acontecido entre o casal português?

A narrativa dos dois anos de João Baptista e Luísa prossegue, sempre entrecortada pelas cenas nas quais o protagonista já se encontra na noite final da sua estadia em Bruxelas, mas é só no capítulo 8, ou seja, na página 132, que o leitor

toma conhecimento dos motivos que levaram Luísa ao “estado letárgico” referido pelo narrador na página 37:

(...) Era outra, e não ela – sabia-o agora – quem aceitara as dádivas e o amor de Charles. Essa outra habitara-a, desapossando-a do passado, condenando-a a um presente eterno, sem princípio nem fim, que lhe era grato mas no qual não se reconhecia. Durante horas manteve-se em frente do espelho no toucador, tentando reconstruir uma personalidade que, como um tecido frágil, se rompera. Quis colar cacos quebrados, refazer percursos e acontecimentos, organizar os dados de uma biografia (...) A coerência do todo tornara-se definitivamente impossível. Foi à cave buscar uma garrafa de licor e encerrou-se no quarto de hóspedes. A partir desse dia, emparedava-se num muro de silêncio. (SABINO, 2000, p. 132)

Ainda a tratar do capítulo 3, no qual o narrador observa e descreve os momentos finais de João Baptista, ao leitor é dado conhecer que o protagonista da história, “Sentado à mesa de trabalho, na casa vazia, envolta nas trevas e no silêncio”, recorda também:

(...) duas estrofes de um poema escrito em dias mais benévolos: “Vêm de noite profetisas loucas/E boca a boca nos fazem respirar...” Profetisas loucas – escrevera o poema para outra mulher, quando as nuvens da dúvida já pesavam sobre a relação com Luísa; no entanto, era esta que, para além da mente e da vontade, o seu corpo e o seu desejo imaginavam. (SABINO, 200, p. 37-38)

E o leitor pergunta-se: quem é essa “outra mulher” para quem João Baptista escrevera o poema “quando as nuvens da dúvida já pesavam sobre a sua relação com Luísa”? Teria o protagonista traído a sua esposa? Quando? Como? E as revelações só vão surgindo ao longo do romance.

De acordo com Eco:

(...) O texto, que é mecanismo bastante preguiçoso, deixou que o leitor fizesse parte do seu trabalho – e manifesta a máxima convicção de que o leitor fez o que devia fazer. Também porque muitos textos, a nível discursivo, não colocam os eventos em sucessão temporal ordenada, antecipam, retardam e o leitor deve preencher os vazios. (ECO, 1979, p. 180)

Assim, em *A lua de Bruxelas* o leitor é convidado a fazer a “parte do seu trabalho”, preenchendo as lacunas que o texto deixa em aberto, prevendo a sequência da narrativa. Sobre o poema escrito para outra mulher, mencionado no capítulo 3, a curiosidade do leitor só é saciada no capítulo 8, quando, ao tratar da reconstrução da história dos dois anos de estadia de João Baptista em Bruxelas, o

narrador revela que, no último dia de sua viagem à Paris, acompanhado de Júlia, o seu protagonista:

(...) considerou-se um Napoleão do amor e decidiu apaixonar-se por Júlia. De madrugada, vendo-a adormecida a seu lado, sentiu-se perseguido por dois versos que exigiam ser passados ao papel: “Vêm de noite profetisas loucas / E boca a boca nos fazem respirar”. Assim era, pensou: “Profetisas loucas, sexo gentil, delícias, mimo”. As mulheres da sua vida impregnavam-lhe o sangue, viajavam-lhe nas veias, ocupavam-lhe aquelas grutas medonhas que o estetoscópio sondara. “Profetisas loucas”, repetiu, e viu a imagem de Luísa, pele branca como a neve, cabelo negro como a noite. “Ah! Luísa, Luísa!”, murmurou. (SABINO, 2000, p. 140)

Portanto, o que se observa é que há um efeito criado pela estratégia narrativa de um emaranhado de *flashbacks* e *flashforwards* dentro do romance que inclui não só o estabelecimento de um ritmo de leitura que o texto impõe ao leitor, mas também um clima de suspense dentro desse texto. Citando, mais uma vez, Umberto Eco, pode-se dizer que “(...) o texto emite sinais de suspense, quase como se o discurso se tornasse mais lento ou até parasse, e como se o escritor estivesse sugerindo: “Agora tente você continuar...”” (ECO, 2004, p. 56).

É importante ainda observar que o autor-modelo do romance *A lua de Bruxelas* organiza toda a narrativa de forma que permaneça, no desfecho, um clima de mistério sobre os destinos das personagens do romance. Explica-se: o narrador, ao reconstituir os dois anos da vida de Garrett ao lado de sua esposa, bem como os fatos ocorridos e os sentimentos vivenciados entre ambos, cria uma realidade na qual há um duplo adultério na vida do casal português, isto é, na qual João Baptista traiu a sua esposa com a jovem Júlia Medeiros e na qual Luísa Midosi, de fato, envolveu-se com um inglês rico, chamado Charles Gordon, sendo que o marido, tomando conhecimento dessa traição, abandona a esposa em Bruxelas e segue sozinho para Portugal. O que se verifica, no entanto, é que, ao explorar a limitada carga de informações acerca daquele período da vida de Garrett para, a partir das lacunas que essas informações apresentam, criar esta realidade “ficcional”, o narrador opta por um desfecho que, não esclarecendo o destino da jovem Luísa na capital belga, permite a permanência de um mistério. A relação do casal permanece no “vazio”, no “desconhecido” e encerra-se no silêncio.

Nas últimas palavras do narrador, já citadas anteriormente neste capítulo, ele afirma,



Pois eu, também, incapaz de silenciar o que não entendo, peço vênias e, abusando pela derradeira vez das minhas despóticas prerrogativas de autor, decido que Garrett, o poeta, o João Baptista desta história, terá morrido com o nome da repudiada nos lábios. Assim conquistou Luísa a eternidade. Assim é a literatura. (SABINO, 2000, p. 186)

“Assim é a literatura” e as suas inúmeras possibilidades de criar e recriar os destinos de um homem, de afirmar e contradizer, destruir e eternizar, sempre instigante, enriquecendo a vida de seus leitores. Assim sendo, este enigma que permanece na obra e que dá uma sensação de indefinição ao leitor que aguarda o desfecho da história é também um efeito resultante “do comportamento do narrador” e das estratégias empregadas pelo autor-modelo neste romance.

Sobre este tipo de procedimento, pode-se citar, mais uma vez, Luís Bueno, que declara:

O curioso nesse tipo de procedimento, que poderia em princípio ser percebido como uma manifestação da arrogância de quem sabe e, por isso, pode afirmar o que quer, é que ele é especialmente eficaz para estabelecer um clima de indefinição. Em primeiro lugar porque representa um abandono da certeza documental, que indica a precariedade de tão confiáveis materiais, e atribui à imaginação a única saída para que se possa conhecer aquele homem e aqueles fatos. (BUENO, 2003, p.572)

E ainda, a respeito da importância do suspense dentro de uma história, Roland Barthes informa:

(...) O <suspense> não é evidentemente mais que uma forma privilegiada, ou caso se prefira, exasperada, da distorção: de um lado mantendo uma seqüência aberta (por procedimentos enfáticos de retardamento e de adiantamento), reforça o contacto com o leitor (ou ouvinte), detém uma função manifestamente fática; e por outro lado, oferece-lhe a ameaça de uma seqüência inacabada, de um paradigma aberto (se, como cremos, toda seqüência tem dois pólos), isto é, uma perturbação lógica, e é esta perturbação que é consumida com angústia e prazer (enquanto é sempre finalmente reparada); o <suspense> é pois um jogo com a estrutura, destinado, caso se possa dizer, a arriscá-la e a glorificá-la: constitui um verdadeiro <thrilling> do inteligível: representando a ordem (e não mais a série) na sua fragilidade, realiza a idéia mesma da língua: o que aparece mais patético é também o mais intelectual: o <suspense> captura pelo <espírito>, não pelas <tripas>. (BARTHES, 1973, p. 55-56)

Em *A lua de Bruxelas*, conforme já mencionado, há uma seqüência que não é preenchida, ou melhor, é preenchida de forma ilusória, na qual o vazio da história permanece, permitindo a dúvida, a incerteza, em relação ao destino de João Baptista e sua esposa. O leitor capta esta sensação “de um paradigma aberto”, isto

é, de “uma perturbação lógica, que é consumida com angústia e prazer”. O narrador, que, incapaz de silenciar o que não entende, se utiliza de sua capacidade imaginativa para criar uma realidade possível para a história de João Baptista, ao optar por um desfecho repentino que não revela os destinos de suas personagens, parece apresentar ao seu leitor uma chance para que este também, utilizando-se de sua capacidade imaginativa, construa a sua versão da história, pois “à imaginação, (...) ainda restam novos caminhos a criar e a percorrer”.

Oferecendo esta oportunidade ao leitor de sua história de também “imaginar” e “fantasiar” sobre o que ele não entende, o romance *A lua de Bruxelas* alcança um “efeito poético” que, nas palavras de Eco, em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*, é definido “como a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente” (ECO, 1985, p. 13).

Abre-se um parêntese aqui para apontar que esta sensação de incerteza, de vazio, que o narrador estabelece no desfecho da história de João Baptista e Luísa Midosi, acaba também por indicar e reforçar o clima de indefinição e de incerteza que faz parte do cenário no qual ele se encontra (Bruxelas, final do século XX) e do qual se tratará de forma mais pontuada no capítulo seguinte.

No que diz respeito ao comportamento do narrador, observa-se ainda que, reconstruindo a história de João Baptista e sua esposa, ele insere-se na narrativa como uma voz que fala sempre a partir do seu presente, isto é, Bruxelas, no final do século XX, o que permite que ele estabeleça um diálogo entre os dois séculos por meio de suas digressões (cujo efeito será tratado no capítulo seguinte), como, por exemplo, no capítulo inicial, quando interrompe a história de João Baptista para fazer o seguinte comentário, referente à casa em que seu protagonista habitava na capital belga:

(...) O número 15 é hoje ocupado por um prédio incaracterístico dos anos cinquenta do século XX, os edificios contíguos datam do fim do século XIX, mas no bairro abundam casas idênticas à que o casal Garrett ocupou: traça rectilínea, sem elementos decorativos, à maneira do que poderiam ter sido as vivendas unifamiliares pombalinas se, em vez de prédios colectivos da Baixa lisboeta, o reconstrutor de Lisboa tivesse curado de mandar fazer casinhas para a média burguesia. (SABINO, 2000, p. 15)

E o narrador prossegue a sua digressão:

O bairro edificado em torno do Palais du Roi a partir de meados do século XVIII, sob administração sucessivamente austríaca, francesa e holandesa, é um bom indício das raízes antigas da classe média da actual Bélgica: as casas individuais constituem a regra, os grandes prédios foram previstos para funções públicas, a sobriedade e a discrição uniformizam o conjunto. O traçado linear dos edifícios públicos e das habitações em série, que a costela romântica de Garrett não estimava por aí além, marcava então a ruptura entre a cidade baixa, medieval, tortuosa e caótica, e a cidade alta – o Haut de la Ville –, desenhada ao esquadro, burguesa e burocrática, funcional e moderna. (SABINO, 2000, p. 15)

Mais adiante, pode-se observar que o narrador interrompe a história de João Baptista ao mencionar que o seu protagonista, “Acreditado junto do governo, foi recebido pelo rei e pela rainha”, com quem teve “a honra de jantar publicamente na corte” (SABINO, 2000, p. 23), para, a partir daí, fazer uma longa digressão recuperando a história de Leopoldo I, o rei dos belgas, “um príncipe alemão que desempenha com seriedade e sobriamente o papel de chefe de um Estado à primeira vista pouco viável” (SABINO, 2000, p. 23):

(...) Leopoldo I nasceu príncipe sem herança do ducado de Saxe-Coburgo, um dos muitos Estados-miniatura de uma Alemanha que, após o Congresso de Viena, inicia um processo de unificação nacional. Desprovido de fortuna e de reino, partiu jovem em busca de um destino. Oficial do exército russo, combateu Napoleão mas, antes, fez-lhe a corte em Paris e – di-lo o imperador no *Memorial de Santa Helena* – terá pretendido o lugar de ajudante de campo de Sua Majestade bonapartista. Ainda que Napoleão exagere, puxando a brasa à sua sardinha, certo é que o príncipe se deixou seduzir pelos ideais de liberdade dos povos e de limitação do poder real que os franceses espalhavam pela Europa na ponta das baionetas. Também nele havia algo de bonapartista, na perseverança com que fez por subir na vida, desencantar um trono e colocar a família nos postos-chaves da Europa. Inteligente, trabalhador e discreto, como convinha a um luterano sem fortuna, privou com a imperatriz Josefina e, mais intimamente, com a rainha Hortense, antes de casar com a herdeira do trono britânico, cuja morte prematura (em 1817) lhe liquidou a esperança de vir a tomar-se príncipe consorte do maior império da época. (SABINO, 2000, p. 23- 24)

E o narrador não pára por aí, prosseguindo a sua digressão em torno da história do primeiro rei dos belgas, o qual, “Com o espírito metódico do funcionário e a eficácia do homem de negócios ambicioso, (...) vai fazer da Bélgica um país viável” (SABINO, 2000, p. 24-25), e afirmando que Leopoldo I:

(...) Cria um exército, resiste às investidas militares de Guilherme de Orange e convence as grandes potências da razão de existir de um Estado semi-francês e semi-holandês, entregue a um príncipe alemão viúvo da herdeira da coroa inglesa. Quando Bonaparte conquistou o que mais tarde seria a Bélgica, definiu o porto de Antuérpia como a pistola cujo alvo era a Grã-Bretanha. Leopoldo I desarma essa pistola, casa em segundas núpcias com a filha do rei Luís Filipe de França, funda uma dinastia, cola as fracções díspares do trono que o Congresso de Bruxelas lhe oferecera e, administrando o país como uma empresa, faz da Bélgica uma das grandes potências industriais do século XIX. (SABINO, 2000, p. 25)

Ora, as digressões com que o narrador permeia a sua história mostram ao leitor “que aquela pequena história está arraigada na História” (ECO, 2004, p. 64). E mais, em se tratando de uma história que é parte de um contexto distante daquele no qual o leitor encontra-se inscrito, o narrador, com todas as suas digressões, procura dividir com esse leitor os seus conhecimentos, visando contribuir para uma melhor compreensão da história, da época e das personagens.

Retomando-se o trecho citado acima, no qual o narrador digressiona em torno da figura do primeiro rei dos belgas, observa-se que, quando o leitor acredita que, ao retomar a cena do jantar de João Baptista na corte belga (“- Reinar é um serviço – disse ele ao encarregado de negócios português num dos primeiros encontros de ambos”), o narrador dará sequência à história de João Baptista em Bruxelas, eis que aquele, mais uma vez, interrompe a narrativa para mencionar uma recente visita sua a Coburgo, na qual tentou “reconstituir o quadro em que nasceu e se formou o primeiro rei dos belgas” (SABINO, 2000, p. 25):

Recentemente, numa visita a Coburgo, tentei reconstituir o quadro em que nasceu e se formou o primeiro rei dos belgas. A cidade, na transição entre a Turíngia e a Baviera, associa a arquitectura da Alemanha do Sul ao *modern style* britânico. Os desígnios cosmopolitas do mais ilustre dos Saxe-Coburgo estão gravados no Ehrenburg, a residência ducal, e nos edifícios circundantes, conjunto inspirado no modelo vitoriano de uma corte sóbria nos poderes e nos prazeres. No entanto, foi no Veste, o castelo erguido ao longo dos séculos na colina escarpada que domina e protege a cidade, que encontrei, viva e lúcida, a memória de Leopoldo I. Na fortaleza, desmedida para tão pequeno reino, os soberanos locais colecionaram obras de arte, receberam visitas de reis e profetas e, do alto de torres inexpugnáveis, decidiram conquistar a Europa e o Mundo com os recursos limitados mas eficazes, de que dispunham: a candidatura a tronos precários, a capacidade de negociação de alianças matrimoniais incertas e, acima de tudo, o entendimento do acto de reinar como um serviço público (...) (SABINO, 2000, p. 25-26)

O que se pode afirmar, a respeito das digressões que permeiam toda a narrativa, é que, ainda que de caráter informativo, elas também estão relacionadas com o ritmo de leitura que o texto exige do leitor para o seu efeito final. Retomando as palavras de Eco, pode-se dizer que estas digressões estão no texto também servindo a “uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto” (ECO, 2004, p. 65).

Num outro exemplo, quando menciona os oficiais e soldados que, em Bruxelas, perseguem o encarregado de negócios do governo português para receberem os ordenados a que tinham direito pelos serviços prestados à coroa portuguesa, o narrador informa que:

(...) Inválidos, estropiados, infelizes, os perseguidores de João Baptista – afinal da mesma tèmpera dos mendigos com que ele se cruzara em Waterloo - tinham feito parte dos dois regimentos de infantaria levantados na Bélgica, nos anos finais da guerra civil portuguesa e com a autorização do governo local, pelos emissários de D. Pedro. (SABINO, 2000, p. 44)

No entanto, dispondo de maiores informações sobre o assunto e no intuito de melhor orientar o seu leitor acerca do caso mencionado, o narrador prossegue:

O primeiro desses regimentos, originariamente destinado à guerra civil belga, recrutou belgas, holandeses, franceses, italianos, suíços, espanhóis, turcos e até cossacos, num total de mil e cem homens. Desertores muitos deles, aventureiros todos. O comando coube de início a um farsante de nacionalidade americana, o suposto coronel e príncipe Achille Murat, filho do general Murat, cunhado de Napoleão e fuzilado na qualidade de rei bonapartista de Nápoles. Achille Murat, que esquecera a lição da vida e da morte do pai, candidatou-se ao trono belga, tendo como principal trunfo a aparência física com o tio imperador. Perdida a eleição a favor de Leopoldo de Saxe-Coburgo, tentou investir no recrutamento de mercenários. Talvez por intervenção do rei Luís Filipe, preocupado, disse-se, com a permanência a sessenta léguas de Paris de uma personagem de opereta, física e vestimentariamente parecida com Napoleão I, o coronel Murat foi expulso da Bélgica e regressou ao honesto emprego de chefe de correios da terreola da prosaica República Norte-Americana de onde saíra ao encontro do destino. A tropa foi reorganizada, tanto quanto a heterogeneidade e a natural indisciplina do elemento humano o permitiam e, sob o comando de um tal coronel Boso, genovês de origem, participou na batalha que pôs termo ao cerco do Porto em 25 de Julho de 1833. (SABINO, 2000, p. 44-45)

Sobre o segundo regimento, o narrador digressiona, de acordo com os dados históricos de que dispõe:

O segundo regimento, dito dos Artilheiros Belgas, com um efectivo de mil duzentos e dezoito homens, foi organizado pelo coronel Le Charlier, ex-oficial do exército imperial francês. O coronel ou pseudo-coronel Ramón y Carbonell, recrutador internacional de mercenários sediado na Bélgica – uma espécie de Bob Denard da época -, encarregou-se de desencantar soldados entre os marginais e aventureiros que as fomes e as guerras iam produzindo por toda a Europa. Chegados a Portugal em Janeiro de 1834, os Artilheiros Belgas – a maioria dos quais não era belga – participaram na campanha do Algarve sob as ordens de Sá da Bandeira. Após a capitulação de Miguel em Évora-Monte (26 de Maio de 1834), a Torre e Espada foi, por proposta de Sá da Bandeira, liberalmente distribuída pelos sobreviventes. Aos sargentos e praças ofereceu-se uma medalha com a efígie de D. Maria II, a legenda “Amor et Obedientia Spes Publica” no verso, e o escudo português e a divisa “Rainha, Pátria, Liberdade” no reverso. Enfim, um negócio de arromba para Ramón y Carbonell, um finório que eu imagino forte e largo, cúpido e espertalhão, de bigode espesso e falipas gordurosas no cocuruto. (SABINO, 2000, p. 45)

Ora, a respeito das digressões acima, que informam o leitor sobre as origens daqueles “inválidos, estropiados, infelizes”, que perseguiram o encarregado de negócios do governo português, pode-se dizer que elas também têm o caráter informativo que auxilia o leitor na compreensão da história na qual ele está inserido. Em outras palavras, sobre esse recurso pode-se dizer que “Na verdade, espera-se que os autores não só tomem o mundo real por pano de fundo de sua história, como ainda intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam” (ECO, 2004, p. 100).

Ainda no que diz respeito ao comportamento do narrador, nota-se que ele, além de não abrir mão de suas “despóticas prerrogativas de autor”, também não se abstém de investigar os sentimentos de suas personagens e retirar-lhes as mais íntimas sensações e pensamentos, como se pode verificar, por exemplo, nesta cena, em que João Baptista observa a sua jovem e bela esposa Luísa Midosi, que o narrador descreve da seguinte forma:

(...) Através da porta de comunicação com a sala da rainha, via como a beleza de Luisa esmagava a das outras mulheres. O cabelo caía-lhe em canudos pelos ombros nus. O peito latejava ao ritmo de uma respiração sumptuosa como um concerto barroco. Envolta no vestido cor de pérola, dir-se-ia um cisne, uma ninfa, uma tágide que ia deslizando por entre as servas rendidas ao império da beleza. Era ela a rainha, a imperatriz, a senhora do Universo. (SABINO, 2000, p. 34)

Num outro momento, na recriação dos pensamentos de João Baptista, o narrador revela:

Uma luz filtrada pelas nuvens baixas clareava a cidade. Luz lateral, luz diagonal, luz oblíqua. “Oblíqua”, repetiu. O adjectivo perseguia-o. Oblíquo tornara-se o olhar de Luísa. Oblíquo fizera-se o sorriso de Charles Gordon quando, no dia anterior, se despedira. Oblíquo, assim qualificava também o comportamento de Lisboa a seu respeito. (SABINO, 2000, p. 59)

O adjetivo “oblíquo” empregado aqui é muito representativo das suspeitas que pairavam no íntimo de João Baptista em relação ao comportamento de sua esposa e de sua pátria. O encarregado de negócios sentia-se perseguido. O olhar “oblíquo” de sua esposa simbolizava a traição que ele queria ver revelada, mas que também preferia ver dissimulada. O adjetivo “oblíquo”, empregado aqui para representar o olhar da esposa de João Baptista, cujo comportamento infiel ele ainda não podia comprovar, faz lembrar também os “olhos de cigana oblíqua e

dissimulada” (ASSIS, 1996, p. 52), da célebre personagem machadiana, Capitu, protagonista de um enigma de traição, existente “talvez” apenas na visão de seu esposo.

E mais, a “luz oblíqua”, que, “filtrada pelas nuvens baixas clareava a cidade”, clareava também, ou melhor, escurecia (no sentido de que perturbava) os pensamentos de João Baptista, permite que ele reflita em torno das relações oblíquas que mantinha na capital belga. O protagonista de *A lua de Bruxelas* via-se cercado de relações ambíguas, dissimuladas, como as que mantinha com Charles Gordon, que lhe disputava a esposa, com Lisboa, que o ignorava na capital belga sem recursos financeiros, e com a sua própria esposa, que “Tornara-se acre” (SABINO, 2000, p. 52).

A “luz oblíqua” que “clareava a cidade” naquela manhã em que João Baptista decidira-se a procurar uma vidente para conhecer o seu futuro pode também ser relacionada aqui com a “chuva oblíqua”, já mencionada no início deste capítulo, que o narrador atravessa ao percorrer as ruas da capital belga, no sentido de que ambas apontam para um mesmo cenário: o cenário da ambigüidade e da indeterminação que tanto o narrador, no final do século XX, quanto João Baptista, no século XIX, partilham em Bruxelas. Mas este já é um tema que deve ser abordado no próximo capítulo. A ele.

### 3. CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO NARRADOR

“As paixões são da natureza do homem, nem fora possível despi-lo delas sem lha alterar; mas assim como a ausência de paixões alteraria a natureza do ente racional, também seu excesso e desvario a corrompe.”

Almeida Garrett, *Tratado de Educação*

O narrador de *A lua de Bruxelas*, que, conforme observado anteriormente, inaugura o seu romance relatando o trajeto que percorre pelas ruas da capital belga, para, a partir daí, passar à reconstituição dos dois anos da estadia bruxelense de Garrett e sua esposa, os quais, “Numa manhã abafada de Junho de 1834”, “chegavam a Bruxelas na diligência de Ostende”, (SABINO, 2000, p. 13), enquanto autor e personagem deste romance, também insere a sua própria história dentro da narrativa por meio do relato de suas memórias e experiências pessoais, sempre as utilizando como “pontes” para a história de sua personagem João Baptista. Desta forma, a figura deste narrador vai criando “identificações” entre a sua história e a história do protagonista de seu romance, como pode ser observado no exemplo citado abaixo:

No dia 6 de Março de 1953, o professor da quarta classe da escola primária do antigo Colégio dos Jesuítas, em Elvas, dirigiu aos alunos uma catilinária cujo tema era a morte, na noite anterior, de um dos grandes criminosos da História. Sem o nomear, descreveu-o como a encarnação moderna do Mal, o Diabo em figura de gente, o Anti-Cristo que ousava arremeter contra os ensinamentos da Virgem do Rosário de Fátima e de Salazar. Perguntou depois aos alunos de quem se tratava. Fui o único que, levantando o dedo, pronunciei o nome do monstro em questão: “Estaline”. (SABINO, 2000, p. 21)

Assim, este narrador que, “No dia 6 de Março de 1953”, era um dos alunos da “quarta classe da escola primária do antigo Colégio dos Jesuítas”, na cidade de Elvas, fazendo uso de suas memórias de infância, afirma ter sido “o único que, levantando o dedo”, pronunciou o nome de “Estaline”, líder soviético que foi responsável por um sistema político e econômico socialista implantado na União Soviética, conhecido como estalinismo e caracterizado pelo totalitarismo, e que representava, na opinião do seu professor, “o Anti-Cristo que ousava arremeter contra os ensinamentos da Virgem do Rosário de Fátima e de Salazar”.

E o narrador prossegue com as suas lembranças:



A figura do ditador soviético, reverso da plêiade de salvadores do Ocidente de que o Chefe português fazia parte, atravessou minha infância. No Portugal salazarista e integrista posterior à derrota do Eixo, os comunistas e o ex-seminarista georgiano que, a nível planetário, os chefiava, gente invisível em Portugal, condenada à clandestinidade e por isso misteriosa, passavam por origem de todos os danos e chave demoníaca de todos os desaires.

Vem desses tempos heróicos a minha atracção de outrora pelo comunismo. Fruto, certamente, do gosto pelo proibido, consequência, mais tarde, do espírito altruísta forjado pela parte melhor da educação cristã, mas também afinidade cultivada nos anos da juventude como uma espécie jubilatória de fetichismo (...) Eu, que desde criança quis conhecer o Ogre, o Diabo, foi com volúpia que, na idade da razão, na primeira e iniciática viagem pela Europa, percorri a festa de L'Humanité em Paris e subi, em Roma, a escadaria da sede dos comunistas italianos na Botteghe Oscure. Os livros, os documentos, os panfletos, os cartazes, os militantes, tudo materializava as sedutoras forças maléficas. Veria depois, com o correr dos anos e dos trabalhos, quanto essa sedução era indigente. (SABINO, 2000, p.21-22)

De acordo com o discurso do narrador, “a figura do ditador soviético”, considerada “a chave demoníaca de todos os desaires” num Portugal dominado pela ditadura de Salazar, fez parte de toda a sua infância. E mais, ele explica que a sua atracção anterior pelo comunismo foi um “Fruto, certamente, do gosto pelo proibido”, ou seja, a sua atracção de outrora pelo comunismo originou-se da própria repulsa que se tinha, no Portugal Salazarista, pela figura do “ex-seminarista georgiano que, a nível planetário”, chefiava os comunistas, “gente invisível em Portugal, condenada à clandestinidade e por isso misteriosa”. Este narrador, que “desde criança quis conhecer o Ogre, o Diabo”, relembra que, “foi com volúpia que, na idade da razão, na primeira e iniciática viagem pela Europa”, percorreu “a festa de L’Humanité em Paris” e subiu, “em Roma, a escadaria da sede dos comunistas italianos na Botteghe Oscure”, isto é, representantes históricos do movimento comunista, do qual “os livros, os documentos, os panfletos, os cartazes, os militantes, tudo materializava as sedutoras forças maléficas”. No entanto, o narrador afirma também que, “com o correr dos anos e dos trabalhos”, pôde verificar o quanto essa sedução, que atravessou a sua infância e juventude, era paupérrima, ou, nas suas palavras, “indigente”.

Esta rememoração, acerca da atracção pela figura de Estaline e pelo movimento comunista do seu tempo, que atravessou a sua infância e juventude, bem como a afirmação de que, na idade madura, “com o correr dos anos e dos trabalhos”, descobriu que a sedução exercida pelo movimento era “indigente”, são utilizadas, pelo narrador, como uma “ponte” para a história de sua personagem, João Baptista, conforme pode ser observado na seqüência da narrativa, na qual o

narrador imagina que o interesse de seu protagonista pela figura de Napoleão tenha se dado pela mesma via na qual se deu o seu interesse de outrora pela figura de Estaline:

Imagino que o comércio de Garrett com Napoleão passou por idênticos percursos. Nado e criado no Portugal fradesco e santão de D. Maria I, país em diminutivo sob domínio militar inglês, o jovem João Baptista entusiasmou-se com as investidas francesas contra os privilégios aristocráticos e régios. Aos cinco anos, aplicou na compra do retrato do Corso, na feira de S. Lázaro, no Porto, o dinheiro que recebera para as gaitinhas, o que lhe valeu um puxão de orelhas do pai, patriota tradicionalista enfurecido com a invasão comandada por Junot (...). (SABINO, 2000, p. 22)

Assim sendo, o narrador afirma que é também na infância que João Baptista é atraído pela figura de Napoleão, ou seja, pela figura do Ogre, do Diabo. Este ato de João Baptista, “que lhe valeu um puxão de orelhas do pai”, revela a mesma ousadia presente na infância do narrador que, na “quarta classe da escola primária do antigo Colégio dos Jesuítas”, “levantando o dedo”, pronunciou “o nome do monstro em questão: Estaline”. Mais: o narrador relata ainda que, na juventude, “João Baptista entusiasmou-se com as investidas francesas contra os privilégios aristocráticos e régios”, mas que, em idade madura, Garrett, também adquire uma “moderação política”: “A moderação política do Garrett da maturidade levá-lo-á a teorizar a conciliação da legitimidade dinástica com a liberdade na “monarquia nova constitucional”, personificada no imperador D. Pedro” (SABINO, 2000, p. 22). Desta forma, percebe-se uma “identificação” que vai sendo tecida entre a figura do narrador e da sua personagem, João Baptista, por meio das aproximações das experiências de ambos relatadas no romance.

Referente a esta “identificação” criada entre a figura do narrador e de João Baptista por meio dos seus interesses, despertados ainda na infância, cultivados na juventude e moderados na maturidade pelas figuras representativas da revolução, é preciso ainda fazer algumas considerações.

João Baptista nasceu num Portugal fechado e repressor que, para manter a salvo o poder de uma monarquia absolutista contra os ideais revolucionários franceses que se propagavam pela Europa, já instituíra, de acordo com Graça Almeida Rodrigues, em seu estudo *Breve história da censura literária em Portugal*, publicado em 1980, “A 21 de Junho de 1781, (...) um novo edifício da Censura Régia: a Real Mesa da Comissão Geral sobre o exame dos livros” (RODRIGUES,

1980, p. 36), que foi abolida, no entanto, após os avanços da Revolução Francesa, para dar lugar, em 1794, “à censura tripartida da Mesa do Desembargo do Paço, do Ordinário da Diocese e do Santo Ofício da Inquisição” (RODRIGUES, 1980, p. 37).

Desta forma, observa-se que a censura, que desde há muito existia em Portugal, fechou o cerco durante este período e ficou ainda mais rigorosa para combater, de acordo com as palavras do próprio decreto que aboliu a Real Mesa da Comissão Geral, “a extraordinária e temível Revolução Literária e Doutrinal” que, vinda da França, atentava “contra as opiniões estabelecidas, propagando novos, inauditos e horrorosos princípios e sentimentos Políticos, Filosóficos, Teológicos e Jurídicos derramados e disseminados para ruína da Religião dos Impérios e da Sociedade” (RODRIGUES, 1980, p. 36).

Certo é que, apesar de todas as medidas que a monarquia absolutista aplicava por meio da censura para manter-se no domínio dos sentimentos políticos, filosóficos, teológicos, jurídicos, e é preciso acrescentar-se aqui, econômicos e sociais, as idéias da Revolução propagaram-se efetivamente em Portugal. De acordo com Graça Almeida Rodrigues, apesar do forte controle da censura portuguesa, “A partir das invasões francesas intensifica-se em Portugal a acção da nova *intelligentsia*, quer através da imprensa clandestina, quer através de associações secretas” (RODRIGUES, 1980, p. 44). E, na sequência, o mesmo autor afirma que, “Junto à imprensa clandestina e às associações secretas, o teatro foi outro meio de que se serviu a *intelligentsia* liberal para difundir suas idéias” (RODRIGUES, 1980, p. 45). Ainda, sobre o movimento teatral a favor das idéias liberais, Rodrigues dá a conhecer que, “Em Coimbra, de 1810 a 1818”, este movimento “foi bastante animado, impulsionado por estudantes ligados a actividades e indivíduos conhecidos pelas suas filiações liberais” (RODRIGUES, 1980, p. 45).

Ofélia Paiva Monteiro, em seu estudo *A formação de Almeida Garrett*, já citado anteriormente neste trabalho, afirma, a respeito da Coimbra dos anos 20, que:

Dos grupos de teatro militante (...) o mais célebre foi sem dúvida o da Rua dos Coutinhos, organizado por estudantes no ano lectivo de 1817-1818. Entre os seus membros estavam alguns rapazes que haviam pertencido à Sociedade congênere perseguida em 1814 por D. Francisco de Lemos, e outros mais novos, como Joaquim Larcher, José Maria Grande e Garrett, que provavelmente fez representar aí algumas das tragédias onde atacava o despotismo: *Xerxes* e *Lucrecia* subiram à cena desencadeando aplausos calorosos e *Merope* encontrava-se na fase dos ensaios quando estalou a Revolução de 20. (MONTEIRO, 1971, vol. I, p. 139)

Nesta ambientação encontrava-se o jovem João Baptista que, apesar das forças repressoras que vigoravam em Portugal, e até motivado por elas, desde a infância sentiu-se atraído pelos ideais revolucionários que, na figura de Napoleão, representavam a possibilidade de uma nova sociedade, liberta das amarras do conservadorismo absolutista que se perpetuava num Portugal adormecido há séculos. Pode-se citar ainda Ofélia Paiva Monteiro que, ao tratar dos anos pueris de Garrett, afirma:

(...) Só João Baptista, admirador secreto do Corso, cujo vulto lhe seduzira a imaginação trabalhada pelo cavaleiresco fantástico das histórias antigas e das lendas populares, parecia divertir-se com a atmosfera de aventura desses dias em que todos olhavam com desconfiança para a velha urbe da outra banda ribeirinha. (MONTEIRO, 1971, vol. I, p. 41)

Já sobre o narrador de *A lua de Bruxelas*, que, “No dia 6 de Março de 1953”, era aluno da “quarta classe da escola primária do antigo Colégio dos Jesuítas, em Elvas”, pode-se dizer que, assim como João Baptista, ele também nasceu num Portugal fechado e repressor que, como base de seu governo ditatorial, restituíra a censura prévia aos seus domínios. De acordo com Rodrigues, sabe-se que “A abolição da censura prévia foi uma das mais definitivas conquistas da Revolução Liberal em Portugal e nenhum governo, até 1933, aceitou a censura prévia como compatível com os direitos e garantias constitucionais ou como lei normal de um regime de imprensa” (RODRIGUES, 1980, p. 53 - 54).

E mais, prossegue o autor:

(...) Em contradição com todas as Constituições anteriores desde 1822 (Carta Constitucional de 1834, Constituição de 1838, Constituição de 1911, que expressamente repudiavam a censura prévia), a Constituição de 1933 prevê a censura prévia como forma normal de governo e compatível com as garantias constitucionais. (RODRIGUES, 1980, p. 66- 67)

A censura, que no Portugal da infância e juventude de João Baptista visava combater os representantes dos ideais liberais, inimigos da sociedade e do Estado monárquico, visava, na ditadura salazarista que transpassou a infância e a juventude do narrador de *A lua de Bruxelas*, combater os novos hereges que atentavam contra o poder instituído, ou seja, os comunistas. Em suma, as idéias socializantes que surgiam em torno da figura do líder soviético Estaline e que, propagando-se pela

Europa, perturbavam o *statu quo* do totalitarismo que, mais uma vez, imperava em Portugal, eram consideradas tão perigosas quanto as idéias liberais que haviam seduzido o jovem João Baptista, “nado e criado no Portugal fradesco e santão de D. Maria I”.

Ora, nascidos em épocas que apresentavam um Portugal repressor, dominado pelas idéias de um governo ditatorial, João Baptista e também o narrador de *A lua de Bruxelas* aderem às causas revolucionárias que, no momento em que surgiram, apresentavam a possibilidade de uma nova sociedade, de um novo tempo, de um futuro no qual a repressão e o totalitarismo não encontrariam espaço. Contudo, é importante mencionar aqui que, após a fase do entusiasmo revolucionário, ambos, João Baptista e o narrador, em idades maduras, assumem as suas decepções com as causas revolucionárias que os motivaram outrora, conforme se observou anteriormente.

Abre-se um breve parêntese para mencionar que assim como o Garrett de *Viagens na minha terra*, decepcionado com os barões que vieram substituir os frades, pergunta-se: “Com que havemos nós agora de matar o barão?” (GARRETT, 2003, p. 80) e afirma: “Porque este mundo e a sua história é a história do castelo de Chucherumelo. Aqui está o cão, que mordeu no gato, que matou o rato, que roeu a corda, etc.: vai sempre assim seguindo...” (GARRETT, 2003, p. 80), o narrador de *A lua de Bruxelas* entende também ser a História uma eterna repetição,

(...) a situação geográfica e as especificidades políticas da Bélgica continuam a proporcionar encontros estimulantes. Como o de há século e meio – ou seja: ainda ontem – entre Nadar, fotógrafo e construtor de aeróstatos, e o rei Leopoldo I, espectador curioso do lançamento de engenhos espaciais (...) (SABINO, 200, p. 11)

recuperando a idéia de que “Talvez o real - se é que existe – seja repetitivo”, palavras do próprio Amadeu Lopes Sabino já citadas anteriormente, que, no romance estudado, culmina numa completa fusão entre os dois tempos, passado narrado e presente da narração, no encontro final de João Baptista com o narrador, conforme se verá adiante.

Retomando-se o romance *A lua de Bruxelas*, nota-se que o narrador prossegue, ao falar do Napoleão de sua personagem, João Baptista:

Mas o Napoleão dessa aventura familiar é ainda o general Bonaparte, libertador e irreverente, e não o monarca de opereta e tragédia, pequeno-burguês empenhado em sentar os irmãos nos tronos deixados vagos pelos reis de outrora, o mesmo que Garrett, num discurso parlamentar proferido em Fevereiro de 1840, recordará ter rasgado a Declaração dos Direitos do Homem. O Bonaparte do jovem João Baptista, tal como o de Fabrício del Dongo, é o general republicano que, à frente de um exército de jovens, fazendo ver ao mundo que César e Alexandre tinham um sucessor, despertou a Europa adormecida por séculos de privilégios e cretinismo religioso. (SABINO, 2000, p. 22)

Interessante comentar que o narrador de *A lua de Bruxelas* compara o “Bonaparte do jovem João Baptista” com o Bonaparte da personagem de Stendhal, Fabrício del Dongo. Assim, o narrador aproxima os entusiasmos liberais que Napoleão suscitava em sua personagem principal, João Baptista, aos entusiasmos também suscitados pelo general Bonaparte no jovem Fabrício del Dongo, personagem principal do romance *A cartuxa de Parma*, de Stendhal.

O que se pode dizer desta personagem de Stendhal é que Fabrício del Dongo, nascido em 1798, e sendo, portanto, apenas um ano mais velho que o protagonista de *A lua de Bruxelas*, também, em sua juventude, foi inspirado pelos ideais liberais do general Bonaparte, tendo, inclusive, em 1815, tomado a resolução de ligar-se ao exército napoleônico, conforme se observa neste trecho de *A cartuxa de Parma*, no qual o protagonista fala à sua tia, Condessa Pietranera, a respeito da grande visão que teve e que o animou para esta empreitada:

(...) Também eu atravessarei a Suíça com a rapidez da águia e irei oferecer a esse grande homem bem pouca coisa, mas enfim aquilo que posso oferecer, a ajuda do meu frágil braço. Ele quis dar-nos uma pátria e gostava de meu tio. Nesse mesmo instante, quando eu ainda via a águia, minhas lágrimas, por um efeito singular, secaram; e a prova de que esta idéia vem do alto é que no mesmo momento, sem discutir, tomei minha resolução e enxerguei os meios de executar esta viagem. Num abrir e fechar de olhos, todas as tristezas, que como tu sabes envenenam minha vida, principalmente nos domingos, foram como que arrebatadas por um sopro divino. Vi essa grande imagem da Itália soerguer-se do lodo onde os alemães a retêm mergulhada; ela estendia os braços contundidos, e ainda meio acorrentados, para o seu rei e libertador. E eu, prossegui, filho ainda desconhecido dessa mãe desventurada, vou partir, irei morrer ou vencer com esse homem marcado pelo destino e que quis lavar-nos do desdém que nos lançam até mesmo os mais escravos e mais vis entre os habitantes da Europa. (STENDHAL, p. 55-56)

É proveitoso para esta análise citar também que, após essas suas aventuras, Fabrício foi perseguido e acusado de conspirar contra a Sua Majestade Imperial e Real. Em busca de ajuda para inocentar o seu querido sobrinho, a Condessa Pietranera interpela, da seguinte forma, o Cônego Borda:

- É preciso que vá procurar o Barão Binder e diga-lhe que estima Fabrício desde que ele nasceu, isto é, desde a época em que o senhor freqüentava nossa casa; e, por fim, em nome da amizade que ele, barão, lhe concede, suplique-lhe que mande todos os seus espíões verificarem se, antes de sua partida para a Suíça, Fabrício teve a mínima entrevista com algum desses liberais que ele vigia. Por mais tacanho que seja o barão, verá que se trata unicamente duma simples cabeçada de criança. É notório que eu tinha no meu belo apartamento do Palácio Dugnani as estampas das batalhas ganhas por Napoleão; foi soletrando as legendas dessas gravuras que meu sobrinho aprendeu a ler. Desde a idade de cinco anos recebia da parte de meu pobre marido explicações dessas batalhas. Púnhamos na cabeça de Fabrício o capacete de meu marido, o menino gostava de brincar arrastando aquele sabre enorme. Pois bem! Certo dia vem a saber que o deus de meu marido, que o imperador se achava de regresso à França. Parte logo, a fim de juntar-se a ele como um louco, porém, não o consegue. Perguntai ao barão com que penalidade quer punir esse momento de loucura. (STENDHAL, p. 111-112)

Portanto, deste trecho de *A cartuxa de Parma* pode-se entender que as aproximações entre os interesses da personagem de Stendhal e os interesses da personagem de Amadeu Lopes Sabino pela figura de Napoleão iniciaram ainda na infância de ambos, incendiando-lhes o coração nos anos da juventude, conforme o narrador de *A lua de Bruxelas* já havia afirmado a respeito do “comércio de Garrett com Napoleão”.

Aqui é preciso ainda apontar algumas considerações em torno desta aproximação entre as personagens João Baptista, de *A lua de Bruxelas*, e Fabrício del Dongo, de *A cartuxa de Parma*, por meio do interesse pela figura de Napoleão Bonaparte.

O jovem Fabrício del Dongo é uma personagem que encarna o espírito entusiasta da juventude européia com os ideais napoleônicos. Dotado de um caráter apaixonado e fantasioso, Fabrício del Dongo parte em busca dos grandes acontecimentos para servir àquele que, nas palavras do narrador de *A lua de Bruxelas*, “é o general republicano que, à frente de um exército de jovens, (...) despertou a Europa adormecida por séculos de privilégios e cretinismo religioso”. No entanto, o jovem fica à margem de todos os acontecimentos, não participa ativamente da batalha de Waterloo, conforme se predispôs a fazer, e passa, a partir daí, perseguido, a viver de forma errante, de exílio em exílio, descolado do mundo e da sociedade na qual se encontra.

Aí estão os novos sentimentos “modernos” que surgiam num cenário pós-Revolução Francesa e que Stendhal soube incutir no caráter do seu herói de *A cartuxa de Parma*. As violentas mudanças de um passado tão próximo jogaram o jovem del Dongo de um lado para o outro, afastaram-no do que seria uma vida

normal para um homem de sua condição aristocrática e fizeram com que ele vivesse toda a sorte de aventuras, nas quais os seus interesses resumiam-se à felicidade do seu espírito em busca do amor. Inserido num contexto de grandes transformações, Revolução Francesa, Era Napoleônica e Restauração, que restituiu os padrões político-sociais do Antigo Regime, o herói de *A cartuxa de Parma* é a expressão daquele novo indivíduo que surge num período histórico tão instável e que, isolado daquela sociedade, vivencia fortes sentimentos contraditórios entre a natureza de seu espírito e a realidade da sua época.

De acordo com Erich Auerbach, em *Mimesis*, publicado em 1946:

(...) A literatura realista de Stendhal brotou do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo. O mal-estar no mundo dado e a incapacidade de se incorporar a êle são, evidentemente, elementos rousseauiano-românticos, e é provável que Stendhal já possuísse algo disso na sua juventude; há algo semelhante na sua natureza, e a história de sua juventude só pode ter fortalecido tais inclinações que, por assim dizer, correspondiam à moda da sua geração. (AUERBACH, 1971, p. 401)

Também este “mal-estar no mundo pós-napoleônico” e a “consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo” observam-se na personagem de Stendhal, Fabrício del Dongo, o que faz com que ela aproxime-se da personagem de Amadeu Lopes Sabino, João Baptista. Entusiasta liberal, o jovem João Baptista, plebeu de origem, viu, com a Era Napoleônica, a possibilidade de ascensão social que, até então, não existia na sociedade dominada pela monarquia aristocrática. O caráter de João Baptista é representativo destas paixões que os ideais napoleônicos incitaram e o seu mal-estar no mundo faz com que, assim como o jovem del Dongo, vivencie toda a sorte de sentimentos contraditórios entre a natureza de seu espírito e a realidade de sua época.

Assim como o herói de *A cartuxa de Parma*, João Baptista vê-se transportado para um redemoinho de acontecimentos transitórios que marcam definitivamente a sua existência de um novo homem “moderno”. Dotado de um espírito romântico, o protagonista de *A lua de Bruxelas*, vê, assim como Fabrício del Dongo, na busca do amor e da beleza as satisfações que preenchem o vazio da existência humana (“De que modo as paixões indeterminadas minoram aquela dor de alma que é apenas o sinal certíssimo do vazio da existência”).



Pode-se citar aqui Ofélia Paiva Monteiro que, ao falar de Garrett, aponta para a presença de características stendhalianas no caráter juvenil do poeta:

Em suma, a perfeita felicidade consistiria para o jovem Garrett numa vida exaltante, cujo ritmo criariam o ardor ideológico, os compromissos responsabilmente assumidos e um quotidiano refrescado pelo viço e pela graça; condição *sine qua non* desta existência dinâmica e alegre, um espírito enamorado da verdade e da gentileza, uma alma aberta e vibrátil, disposta ao prazer. João Baptista ingressaria, com o seu donaire fino e a sua juvenil exaltação, no <happy few> stendhaliano. (MONTEIRO, 1971, vol. I, p. 283)

No entanto, deve-se afirmar que, agora mais próximo de Julien Sorel, personagem de *O vermelho e o negro*, do mesmo Stendhal, do que de Fabrício del Dongo, João Baptista é também dotado de um espírito materialista que, de acordo com Carpeaux, em *História da literatura ocidental*, representa o “homem moderno”:

(...) o homem moderno, em geral, age assim como Stendhal representou o homem nos seus romances. A psicologia “estratégica” de Stendhal é adaptação do maquiavelismo à vida moderna – e este é o caminho “normal” para tornar-se burguês numa sociedade utilitarista. Stendhal não é apenas um espelho de modernidade, mas também um espelho de normalidade. Os enredos românticos e sobretudo os desfechos românticos dos seus romances não desmentem essa tese. Os personagens de Stendhal são naturezas excepcionais que acabam em mortes patéticas; isso quer dizer apenas que na época de Stendhal era extraordinário e acabou mal o que hoje é normal e acaba bem. O romantismo desapareceu; mas o Código Civil, seja desta ou daquela classe, sempre fica. (CARPEAUX, 1962, p. 1904)

As personagens de Stendhal, representantes destes novos sentimentos que surgiam em meio ao turbilhão de acontecimentos que se seguiam na França e, conseqüentemente, se espalhavam por toda a Europa, são, por assim dizer, uma baliza que marca o surgimento do homem moderno na sociedade ocidental. Sobre as novelas de Stendhal, Amadeu Lopes Sabino, em *A lua de Bruxelas*, encarrega a sua personagem, Van Praet, de opinar:

(...) As novelas de Stendhal falam (como diria o nosso amigo Lebeu) da juventude da nova Europa, da liberdade política e moral. Dos novos sentimentos que, sem os limites impostos pelas velhas convenções do despotismo, começam a ser vividos e descritos. Não sei se me explico bem. (SABINO, 2000, p. 31)

Assim sendo, a aproximação entre as personagens Fabrício del Dongo, de Stendhal, e João Baptista, de Amadeu Lopes Sabino, trata-se de uma relação que indica a existência, ou melhor, a coexistência destes “novos sentimentos” que a

“juventude da nova Europa” começava a experimentar e que já delimitavam os traços de uma sociedade moderna no caráter de ambos.

Cabe aqui ainda mencionar que este interesse de Amadeu Lopes Sabino pelas novelas de Stendhal e por esses “novos sentimentos que” começavam “a ser vividos e descritos” prenunciando a consolidação de uma nova sociedade ocidental é refletido em toda a sua obra literária. As suas personagens são sempre caracterizadas como figuras nas quais é possível reconhecer as mesmas motivações que animam as personagens stendhalianas.

Por exemplo, no conto de Amadeu Lopes Sabino, “O iluminado”, publicado em *O retrato de Rubens*, o narrador insere uma comparação entre o seu protagonista, D. Sebastião, e as duas personagens de Stendhal, Fabrício del Dongo, de *A cartuxa de Parma*, e Julien Sorel, de *O vermelho e o negro*: “(...) Em D. Sebastião coexistem fundos arcaísmos e claras percepções do futuro: é nisso um típico Aquário, tão sonhador como um Fabrício del Dongo, tão dotado do sentido da oportunidade quanto Julien Sorel” (SABINO, 1985, p. 72).

Bem, para quem conhece a obra de Stendhal, *A cartuxa de Parma*, o caráter sonhador e fantasioso de Fabrício del Dongo dispensa aqui comentários. O mesmo se dá com o caráter manipulador e oportunista do jovem Julien Sorel, para aqueles que leram o romance *O vermelho e o negro*. Interessante observar, no entanto, no que diz respeito a esta aproximação entre as duas personagens, que tanto D. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, quanto Fabrício, na batalha de Waterloo, eram dois jovens inexperientes que nunca haviam guerreado anteriormente e que se guiavam mais pela emoção do que pela própria razão.

Ainda, há uma terceira personagem de Amadeu Lopes Sabino que aparece comparada à personagem célebre de Stendhal, Fabrício del Dongo. Desta vez, a comparação se dá em “Clara Eugénia e as metáforas”, um conto (na falta de uma classificação mais exata) inserido no livro *Novelas imperfeitas*, conforme se pode observar no trecho citado abaixo:

Clara Eugénia dizia alto e bom som que escolhera Graham apenas pelo nome. Quem a conhecia sabia que ela falava a verdade: amava ou odiava as palavras, como uma criança à medida que as descobre. Rejeitava umas e colecionava outras; inventava incessantemente fonemas que repetia em voz baixa ao espelho, enquanto se pintava. Se fosse homem, apaixonar-se-ia como Fabrício del Dongo por uma mulher de nome Clélia; e não necessitaria de lhe ver o rosto para a identificar no meio de exércitos de espectros. (SABINO, 1991, p. 16)

Aqui, o narrador remete o leitor ao fato de que, em *A cartuxa de Parma*, Fabrício, encarcerado na Torre Farnésio, acusado de assassinato, apaixona-se pela jovem Clélia, a filha do governador Fábio Conti, carcereiro responsável pelos prisioneiros. A jovem Clélia, inspirada pelo amor que também sentia pelo jovem Fabrício, auxilia-o na sua fuga. No entanto, arrependida por ter traído o próprio pai, o qual escapara da morte após ter sido envenenado, faz o seguinte juramento, o qual revela por carta ao seu amado:

Impregnada dos mais vivos remorsos pelo que sucedeu, não, graças aos céus, com meu consentimento, mas por ocasião de uma idéia que me sobreveio, fiz votos à Virgem Santíssima de que, se meu pai fosse salvo, jamais oporia a mínima recusa às suas ordens; casar-me-ei com o marquês logo que for pedida por ele, e nunca mais o verei, Fabrício (...) Não posso mais olhá-lo: fiz esse voto (...) Se você perecer, não lhe poderei sobreviver (...) Mas, se você tiver êxito, nunca mais o verei. (STENDHAL, p. 371-372)

Desta forma, Clélia faz os seus votos de nunca mais direccionar o seu olhar para Fabrício. No entanto, após alguns anos de renúncia, Clélia, que continua a amá-lo, estabelece com seu amado uma ligação secreta, isto é, encontrando-se com ele, às escondidas, até o final de sua vida, sempre na escuridão da noite, conforme se observa na fala de Clélia ao seu amado: “– Fiz voto à Madona, conforme sabes, de nunca mais te ver; eis por que te recebo nesta escuridão profunda. Quero que saibas que, se algum dia me forçares a olhar-te em pleno dia, tudo estará acabado entre nós” (STENDHAL, p. 477).

Aqui se tem uma referência a estes “novos sentimentos” que animaram o jovem Fabrício del Dongo identificados na personagem de Amadeu Lopes Sabino, Clara Eugénia, uma mulher do final do século XX que, assim como acontecera ao Fabrício de *A cartuxa de Parma*, sentia-se isolada do mundo real e, apesar disso, aceitava as relações sociais como mera convenção.

Por fim, em *A homenagem a Vénus*, romance de Amadeu Lopes Sabino, publicado em 1997, o narrador compara o protagonista de sua história, Daniel, com o protagonista de *A cartuxa de Parma*: “Daniel amava a actividade revolucionária mas recusava desposá-la. Como Fabrício del Dongo em Waterloo e John Reed na Petrogrado insurrecta, falhou assim o encontro com alguns momentos altos da revolução” (SABINO, 1997, p. 273), aludindo ao fato de que o jovem del Dongo não

participou ativamente da batalha de Waterloo, ficando apenas à margem no cenário dos acontecimentos da revolução.

Portanto, depois de apontar a identificação estabelecida, no romance *A lua de Bruxelas*, entre a personagem Fabrício del Dongo e a personagem João Baptista e fazer um breve apanhado de semelhante identificação em outras obras de Amadeu Lopes Sabino, cabe aqui retomar, então, o ponto anterior no qual se tratava das “identificações” criadas entre o narrador de *A lua de Bruxelas* e a personagem, João Baptista.

A respeito destas “identificações”, pode-se ainda apontar para dados biográficos deste narrador, os quais estão inseridos ao longo da sua narrativa, conforme exemplifica o seguinte trecho:

No plano da mesa e no lugar que ocupo num jantar de embaixada, o meu nome figura antecedido da preposição *de*. Eis a partícula, como os belgas tanto apreciam, o *de* ou o *van* minúsculos, índices seguros de linhagem nobre! Bruxelas presta-se à nobilitação expedita, e as várias comunidades nacionais domiciliadas na capital administrativa da Europa praticam-na, regularmente e de acordo com as respectivas tradições. (SABINO, 2000, p. 69)

E assim, ao fazer com que o leitor tenha conhecimento do lugar importante que ele ocupa “num jantar de embaixada” e, portanto, sendo um homem relacionado com o poder político, o narrador utiliza-se, mais uma vez, de seu dado biográfico para fazer uma “ponte” para a história de seu protagonista, João Baptista, conforme se pode observar na sequência da narrativa:

De acordo com lídimas tradições nacionais, João Baptista desenterrara aos vinte anos os títulos que validavam a junção aos prosaicos nomes de família recebidos na pia baptismal – da Silva Leitão – de dois apelidos de consonância patricia: de Almeida Garrett. Em Portugal, as famílias em ascensão reivindicam-se com frequência de remotas origens estrangeiras que, adicionadas às preposições vernáculas, enevoam as linhagens no espaço e no tempo. Daí à fidalguia vai um passo. (SABINO, 2000, p. 69)

Portanto, o narrador, situado no ano de 1999, relembra fatos de sua vida e menciona dados de sua biografia, sempre os relacionando com ações que remetem à história de sua personagem principal, João Baptista. A respeito desta característica da narrativa, Luís Bueno informa:

Em *A lua de Bruxelas*, o narrador erudito, que manipula com mestria vasta bibliografia sobre seu personagem, age da mesma forma: usando do dado pessoal como trampolim para a narrativa ficcional. Esse narrador se apresenta, então, como um português que trabalha em

Bruxelas, perfeitamente familiarizado com as peculiaridades do serviço diplomático. (BUENO, 2003, p. 572)

Certo é que o narrador de *A lua de Bruxelas* declara que a história de seu protagonista, João Baptista, está sendo reconstruída, no seu romance, a partir das suas próprias experiências de leituras e vivência, conforme já observado no capítulo anterior. E, a respeito da influência de suas experiências pessoais na composição da história de João Baptista, no exemplo abaixo, tem-se o seguinte comentário deste narrador:

Imaginei a digressão do poeta há uns quatro anos, enquanto eu próprio percorria Bruges, à maneira peripatética, na companhia dos participantes num congresso sobre as relações luso-flamengas na época das Descobertas. Ao contrário do que seria de esperar na pluviosa Bélgica, o sol brilhava no azul desbotado do céu; as ruas e monumentos enchiam-se de turistas (...). (SABINO, 2000, p. 102)

Num outro momento, cita-se ainda, para exemplificar este tipo de procedimento, uma menção feita pelo narrador de um dado de sua experiência pessoal que possibilitou a criação de uma personagem do seu romance, *A lua de Bruxelas*:

Aqui, na minha régia qualidade de autor desta história de proveito e exemplo, peço vênias para introduzir um personagem construído a partir de um argentino de nome Lugones que conheci num congresso de juristas. O homem fascinou-me, não apenas pelo apelido de ressonâncias borgesianas, mas também pelo aprumo: alto, magro, nariz adunco, bigode negligentemente caído sobre os beiços, sorriso céptico e fatigado, ajustava-se como um figurino à condição de personagem de novela. (SABINO, 2000, p. 168)

Assim, embora assentada nos dados históricos acerca de Garrett, é também, conforme observado no primeiro capítulo, a partir de suas memórias e experiências pessoais que este narrador vai compondo a história de sua personagem, João Baptista, bem como se tornando também personagem e recompondo a sua própria história dentro deste romance, o qual permite um diálogo, num mesmo espaço, Bruxelas, entre dois séculos, o século XIX e o século XX, e entre duas vidas, a do narrador-autor-personagem do romance e a de seu protagonista, João Baptista.

É preciso ainda mencionar aqui que este narrador, que, no capítulo inicial, percorre as ruas de Bruxelas, e que, “Com a oportuna intercessão de Santa Gudula”,

observa a figura de Garrett, que, “No primeiro andar do número 15”, “escreve numa sala de paredes nuas, apenas mobilada por uma mesa e um banco”, apresenta-se, no capítulo final do romance, “numa manhã instável de Maio” (SABINO, 2000, p. 175), novamente, caminhando por Bruxelas:

Atravesso o Parc numa manhã instável de Maio: chuva e Sol, nuvens cinzentas e laivos de azul-celeste, a atmosfera transparente do dia que desponta no horizonte da rue de la Loi. As gotas de água caem da folhagem com a regularidade de mecanismos de relógio, por entre o saibro e os canteiros formam-se riachos que perturbam o quadriculado das alamedas. “É isto Bruxelas”, penso, “é isto a Bélgica: a aliança de uma realidade assimétrica e de um traçado neoclássico”. (SABINO, 2000, p. 175)

Ou seja, há aqui um movimento cíclico na narrativa no qual o capítulo de abertura do romance e o capítulo final encontram-se. E não é só isso. Há também, neste capítulo derradeiro, um reencontro entre o narrador do romance e a sua personagem do século XIX, João Baptista:

(...) Imagino-o a calcorrear as alamedas, andando e sonhando, às vezes esboçando mentalmente uma estrofe ou a arquitectura de uma novela. É ele, estou certo, quem agora se cruza comigo: um homem de olhar ausente, enrolado numa capa azul-escura e acompanhado por um teckel. (SABINO, 2000, p. 177)

“O João Baptista desta história” (SABINO, 2000, p. 177) que havia passado a noite em claro, noite que foi acompanhada pelo narrador do romance ao longo dos capítulos, conforme se observou de forma mais detalhada no capítulo anterior, ressurgiu assim no presente do narrador, que se encontra naquela “manhã instável de Maio”, decidido a, “hoje mesmo”, entregar “os negócios de Portugal na Bélgica a D. Luís da Câmara – são ou enfermo, com credenciais ou sem elas –” (SABINO, 2000, p. 184) e regressar a Portugal.

E, ao retomar-se a digressão do narrador acerca da Bélgica e da Bruxelas que habita, observa-se que este dá a conhecer ao leitor a importância que teve o século XIX para a formação da Bélgica e para a consolidação do carácter diplomático que esse país possui no século atual:

Diana, Vênus, Narciso, a Madalena, o imperador Pedro das Rússias – as estátuas do Parc definem o centro simbólico de um poder iluminista, alicerçado nas heranças greco-romana e cristã e na teoria política do centralismo anti-feudal. O Parc é uma agora imaginada por livres-pensadores que, com relva e árvores, riscaram no chão o compasso maçônico. Palco do nascimento da Bélgica, representativa e moderada, aqui se feriu, em Setembro de 1830,

a batalha entre as tropas do príncipe de Orange e os cidadãos em armas que promulgaram uma constituição republicana e quase republicanamente elegeram um rei. O local e o cenário convêm ao feito: o Parc tem a dimensão e o aparato discreto do jardim público de uma cidade de província que, embora rica e com pergaminhos, recusa o luxo e o desgoverno. O Parc é o meio termo, a conveniência, a mediania, a Bélgica. (SABINO, 2000, p. 175)

Em um outro momento, o narrador reitera a importância que o século XIX teve para as relações da Bélgica com a Europa e, em certa medida, com o mundo:

(...) A História européia – e em parte a mundial representaram-se aqui durante o reinado de Leopoldo I. A entrada de Dietrichstein no Palácio precedia invariavelmente uma jornada de real indisposição. Uma visita de Sir Robert Adair anunciava o reforço do poder do monarca belga nas cortes do continente. Uma audiência ao ministro dos Estados Unidos fortalecia a crença do Saxe-Coburgo no progresso técnico e na necessidade de inventar uma colônia para a Bélgica nas partes de África, da América, da Ásia, talvez da Lua. (SABINO, 2000, p. 176)

Membro fundador da União Européia que, em 1993, foi oficializada pelo Tratado de Maastrich, a Bélgica é atualmente o centro de diplomacia européia que abriga, por exemplo, em sua capital, a sede administrativa da União Européia (UE) e também da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). A importância da União Européia mede-se pela criação do Conselho Europeu, órgão responsável por abordar os problemas da atualidade no âmbito internacional e responsável pelas grandes orientações políticas do mais importante bloco econômico no contexto da globalização. Por sua vez, a OTAN, pode ser definida, grosso modo, como uma aliança que visa à manutenção da estabilidade e da segurança da área euro-atlântica, o que implica, logicamente, em combater os novos desafios que o terrorismo espalha.

O narrador de *A lua de Bruxelas* não ignora a importância das relações que se iniciaram na Bélgica no período em que João Baptista ali viveu como encarregado de negócios do governo português para o desenvolvimento e a afirmação deste país enquanto um poderoso centro diplomático que une, atualmente, 27 países. Por outro lado, também não ignora que as relações oblíquas que marcaram a estadia de seu protagonista na capital belga continuam a fazer parte da vida daqueles que residem em Bruxelas, conforme se verificará mais adiante.

Na seqüência da narrativa, há uma digressão, que o narrador apresenta neste capítulo final, que traça um panorama do que a sua visão capta daquela “manhã instável de Maio”, na qual ele encontra-se percorrendo as ruas de Bruxelas:

A cidade desperta, os ruídos do trânsito associam-se aos trinados dos melros e dos gaios numa harmonia de contrastes. Na rue Ducale passa um cortejo de automóveis precedido pelas sirenes da Polícia: é talvez o secretário-geral das Nações Unidas que, no rond-point Schuman, vai discutir com o Conselho Europeu as guerras da Jugoslávia. Ouve-se o grasnar agoirento de um bando de aves negras, e eu pergunto-me se os corvos não estarão de regresso a Bruxelas, precedendo uma vez mais o rufar dos tambores e o crepitar das metralhadoras que, ao longo dos séculos dos séculos, fizeram da Bélgica um campo de batalha. A guerra – temo-o – saiu do nosso passado e faz por se instalar no nosso presente (...). (SABINO, 2000, p. 175-176)

Ora, o narrador aponta aqui para a idéia de que a Bélgica pode voltar a ser um palco de guerra, assim como já o havia sido “ao longo dos séculos dos séculos”. Naquela “manhã instável de Maio”, há certa instabilidade em relação ao presente vivenciado pelo narrador que ele deixa transparecer no seu discurso. Do “grasnar agoirento de um bando de aves negras”, o narrador pergunta-se “se os corvos não estarão de regresso a Bruxelas”, trazendo consigo uma mensagem funesta, assim como já havia acontecido com a sua personagem João Baptista, que vivera, em Bruxelas, uma existência instável e marcada por uma sombra maligna.

Aqui, neste momento em que se questiona “se os corvos não estarão de regresso a Bruxelas”, o narrador recupera a imagem da figura demoníaca que o corvo representa para a Bruxelas apresentada no discurso da vidente que se propõe a ver, numa bola de cristal, “idêntica no tamanho e na transparência à que a criada flamenga oferecera a Luísa no dia da chegada a Bruxelas” (SABINO, 2000, p. 60), o futuro de João Baptista:

A bola de cristal adquirira o brilho pálido de um astro nocturno. Parecia vogar, num movimento de rotação e translação, suspensa entre a mesa e o tecto. A vidente calara-se, hirta, na expectativa. Então, a um sinal da mulher, João Baptista julgou ver uma ave negra em miniatura emergir de um dos pólos da Lua artificial; batendo lentamente as asas, saía da prisão de vidro, crescia, engordava e, num grasnar medonho, perdia-se nos fundos do aposento. (SABINO, 2000, p. 60)

E, diante desta cena, a vidente afirma que a ave negra trata-se de um corvo e que “os corvos estão de regresso!” (SABINO, 2000, p. 60). E mais, a vidente afirma que o povo da Bélgica “sabe que o corvo é um emissário do Diabo” e que “os



corvos foram dizimados depois das guerras de Napoleão (...) Se os corvos reaparecem...” (SABINO, 2000, p. 61). O narrador prossegue a cena em casa da vidente afirmando que João Baptista “ainda quis saber o que aconteceria se os corvos ousassem voltar a pairar sobre Bruxelas”. Mas a vidente, que “entrava em transe, a respiração suspensa, as mãos crispadas na palmatória da vela” (SABINO, 2000, p. 61) aconselhou João Baptista a não procurar a verdade: “Não procure a verdade, Monsieur d’Almeida – implorou a vidente, soluçando. – Pode encontrá-la! Que horror: pode encontrá-la!” (SABINO, 2000, p. 61).

Assim, “naquela manhã instável de Maio”, no meio deste clima de mau agouro que os corvos representam enquanto “emissários do Diabo” trazendo a instabilidade para dentro do quadro bruxelense, “eis que surge o arcanjo São Miguel, de lança alevantada, prestes a iniciar, *Deo juvante*, mais um dia de caça ao Demônio” (SABINO, 2000, p. 176). Então, o narrador, avistando o Anjo, “o outro dos patronos da catedral e da cidade” (SABINO, 2000, p. 12) ao lado de Santa Gudula, o qual representa a vitória do Bem na luta contra o Mal, afirma o retorno da estabilidade à capital belga:

(...) A manhã, o Sol e a luz recuperam os seus direitos. Um exército de jardineiros prepara-se para entrar em acção. Em frente das Academias, num coche tirado por dois cavalos, um embaixador faz horas para a entrega de credencias ao rei dos belgas. Um pelotão de polícias em motocicletas rutilantes assegura a escolta. A paz está salva. (SABINO, 2000, p. 176)

“A paz está salva”, eis a afirmação final do narrador. A paz de Bruxelas está garantida pela presença do “arcanjo São Miguel” que, “de lança alevantada”, está “prestes a iniciar”, com a ajuda de Deus, “mais um dia de caça ao Demônio”. No entanto, é preciso observar em que medida a presença do arcanjo, simbolizando a figura do Bem na luta contra o Mal, representa a garantia de paz para a capital da Bélgica. Por exemplo, ao retomar a história de João Baptista e Luísa Midosi, pode-se observar que, em um dos momentos deste romance no qual o destino prepara à esposa de João Baptista um encontro com o homem pelo qual ela perder-se-ia, o Sr. Charles Gordon, o narrador permite que o leitor tenha o conhecimento da presença do arcanjo São Miguel, testemunhando, ao “longe, bem longe”, este encontro:

Luísa que, agarrada ao braço da criada, tentava romper a massa humana, desviou o olhar. O grito de dor do homem, o corpo jovem e nu exposto à curiosidade e à violência dos

outros, os aplausos da plebe, tudo a perturbou. Sentiu-se desfalecer, viu que o disco fluido do Sol e os telhados flamejantes das casas rodavam no firmamento com a velocidade do carroucel, mergulhou no vazio, na inconsciência, no nada. Quando despertou, alguém lhe dava um frasco de sais a cheirar. Estava deitada no chão, a cabeça recostada num braço alheio, observada por um círculo de olhos, caras, homens, mulheres, crianças. Para além desse círculo, longe, bem longe, desenhada no céu de chumbo, a espada de S. Miguel faiscava no pináculo do Hotel de Ville (...) O homem, em que reconheceu Charles Gordon, ajudou-a a erguer-se, agarrando-a pelos ombros, depois pela cintura (...) Luísa deixava-se conduzir. O contacto sólido, sem apelo, envolvia-a num halo de segurança. Desejaria eternizar um momento assim, perder-se com aquele homem que mal conhecia por ruas e praças excêntricas, entre alas de gente ignota, longe de parentes, de amigos, de conhecidos (...) (SABINO, 2000, p. 77-78)

A visualização da “espada de S. Miguel” que “faiscava no pináculo do Hôtel de Ville”, representante do instrumento da força do Bem na luta contra as forças sedutoras do Maligno, na cena em que “um condenado a trabalhos forçados, preso a um poste, ia ser ferrado com as duas iniciais – T.F. – que atestavam a execução da sentença” (SABINO, 2000, p. 77) e na cena em que Luísa, ao observar a execução da sentença, desfalece e é ajudada pelo homem que, mais tarde, virá a ser o seu amante, indica aqui que a presença do arcanjo São Miguel não é a garantia de que a paz esteja a salvo.

Pode-se ainda apontar um outro momento no qual a figura do S. Miguel Arcanjo é inserida na história de João Baptista. Por exemplo, do primeiro encontro secreto entre Júlia e João Baptista, o narrador detalha ao seu leitor que “No corpete de Júlia havia, em renda de Bruges, um S. Miguel Arcanjo de lança em punho, alevantado no momento glorioso da morte do dragão” (SABINO, 2000, p. 101).

Portanto, destes dois exemplos que aqui foram mencionados, pode-se entender que, no romance, a presença de S. Miguel Arcanjo é visível nos momentos em que se tem o embate do Bem contra o Mal, isto é, nos momentos em que as forças sedutoras maléficas conduzem a história pelo caminho da atração e não da repulsa ao Mal. O que leva o narrador a fazer a afirmação de que “a paz está salva” pode ser entendido como mais uma entre as muitas ironias que permeiam o seu discurso ao longo de todo o romance. Ou seja, a paz está tão salva no final do século XX quanto esteve no século XIX, na vida de João Baptista e de Luísa Midosi.

Retorna-se então à digressão que o narrador apresenta no último capítulo, no que diz respeito ao diálogo existente entre os dois séculos. Naquela “manhã instável de Maio” em que atravessa o Parc, na qual o narrador promove um encontro entre dois homens e entre dois séculos, encontrando no século XX a sua

personagem do século XIX, na reconstrução dos últimos momentos de seu protagonista na capital belga, o narrador prossegue:

Turbulenta como sempre, Lady Mary agita-se. Fareja pistas, ladra, rosna atrás de um bando de gralhas fica a vê-las perderem-se nas copas das árvores: “Serão gralhas ou corvos?”, interroga-se João Baptista. Num acesso de revolta impotente que a lança em correrias desenfreadas, a cadela pisa os canteiros de tulipas multicolores. O dono sorri. Admite fazer de Lady Mary um personagem d’ *O Arco de Santana*, romance sucessivamente escrito e reescrito, e propõe-se anotar a sequência de tropelias num papel amarrotado que tira do bolso. O espaço em branco não é muito. Entre garatujas e estrofes incompletas, decifra o rascunho de um ofício, escrito nos primeiros meses da missão em Bruxelas (...) (SABINO, 2000, p. 177)

É este o “João Baptista desta história”. É este o João Baptista imaginado e convertido em personagem pelo narrador na sua “régia qualidade de autor desta história de proveito e exemplo” (SABINO, 2000, p. 168). Um João Baptista que admite fazer de personagens reais as personagens fictícias dos seus romances, assim como o próprio narrador assumiu ter feito neste romance, ao introduzir a personagem Lugones, o qual, segundo a informação dada, se trata de “um personagem construído a partir de um argentino de nome Lugones” que conheceu “num congresso de juristas” (SABINO, 2000, p. 168). Um João Baptista que, inspirado, se propõe a escrever, num canto qualquer de um papel encontrado no bolso, as suas histórias literárias, assim como o próprio Amadeu admitia já em 1983, no “Prólogo” do seu *O retrato de Rubens*:

Em pequeno, eu garatujava sebatas que tinham na capa um lusito da Mocidade Portuguesa tocando heroicamente um clarim. Continuo a escrever do mesmo modo: indecifráveis caracteres em caderninhos de apontamentos, num canto de jornal, num bilhete de metro. (SABINO, 1985, p. 16)

O João Baptista desta história é uma personagem situada no século XIX com quem o narrador imagina compartilhar a mesma opinião acerca da Bruxelas que ele percorre no século XX. O narrador que atravessa o Parc “numa manhã instável de Maio” revela o seu pensamento: “<É isto Bruxelas>, penso, <é isto a Bélgica: a aliança de uma realidade assimétrica e de um traçado neoclássico>” (SABINO, 2000, p. 175). Ao imaginar a sua personagem, no século XIX, naquele mesmo trajeto que ele, no século XX, percorre, o narrador apresenta um

pensamento semelhante ao seu: “<É isto Bruxelas, é isto a Bélgica>, pensa ele, “<o diálogo conflitual entre a emoção e a geometria>” (SABINO, 2000, p. 178).

Ainda num outro momento, quando comenta a respeito do congresso “sobre as relações luso-flamengas na época das Descobertas” de que participou, “há uns quatro anos”, em Bruges, o narrador afirma que:

(...) Por toda a cidade, estátuas e medalhões assinalam a ligação íntima das duas nações, isto é, dos dois povos, no tempo em que os portugueses entendiam que a produção e o comércio civilizam as gentes. Todos estes traços, identificados por historiadores locais, mereceriam alguma atenção das autoridades portuguesas. Mas isso seria, é claro, pedir de mais. (SABINO, 2000, p. 103)

E, relacionando, mais uma vez, as suas idéias e as suas experiências com os pensamentos e experiências do João Baptista de sua história, o narrador prossegue, ao tratar da viagem de seu protagonista em busca da “recuperação dos vestígios da presença portuguesa em Antuérpia e Bruges”:

“Seria, é claro, pedir de mais”, pensava também João Baptista no termo da digressão. A cidade era ainda a Bruges-la-Morte, mergulhada na decadência posterior ao assoreamento do porto no início do século XVI e de que só iria sair, transformada na vitrina turística que é hoje, depois da Segunda Guerra Mundial. Em 1835, a presença portuguesa dispersava-se por igrejas e fachadas, mas perdera-se a memória da feitoria e dos entrepostos. Depois do fracasso das diligências que desenvolvera em Antuérpia (dizia sempre Anvers à maneira francesa), onde os indícios quanto à localização dos estabelecimentos portugueses se tinham revelado contraditórios, João Baptista regressava a Bruxelas sem as informações pretendidas. De qualquer modo, obtê-las ou não pouco importava a Lisboa. “Seria pedir de mais”, repetiu mentalmente. (SABINO, 2000, p. 103 – 104)

E, retomando-se o capítulo final do romance, observa-se que o narrador, ao fazer uma digressão em torno dos contatos que João Baptista estabelecera na capital belga, afirma: “Mas eu não tenho dúvidas de que, para além de todos esses encontros e desencontros, o grande íntimo de João Baptista em Bruxelas foi o Diabo” (SABINO, 2000, p. 181). E, em seguida, acompanha o raciocínio de João Baptista:

“Evidentemente” pensa ele em frente de um sátiro do Parc: comos, pés de cabra, olhar fixo, devorador, a estátua recorda-lhe os encontros regulares com o Demo. Possui este – pensa – qualidades mutantes: o poder de fazer o Mal absoluto, de causar a dor e a pena, mas também o atributo, bem mais medonho, de fascinar, de seduzir de encantar. O Diabo é a tentação, medita ele no encaço de Lady Mary, que faz os impossíveis por caçar borboletas. Reconheceu o diabo na prosódia paralizante de Dietrichstein que, desde a primeira hora, quis convence-lo das virtudes do legitimismo, dos direitos do Usurpador, até das qualidades de Charles Gordon. Identificou-o no corvo que julgou ver sair da Lua em casa da leitora do

destino, animal fatídico, associado à guerra e à destruição, ameaça permanente na vida individual e colectiva do ser humano. Encontrou-o na sedução ambígua da ambígua Júlia, a profetisa louca. Viu-o nos olhos de Lugones, arauto das novidades mais terríveis, mensageiro daquilo que, sabe-o agora, há que ter força de recusar: a Verdade. Descobriu-o – confessa a si próprio – na beleza de Luísa, nos olhos dela, na pele dela, no corpo dela, nas dores com que ele a feriu e nas mágoas que ela lhe causou. (SABINO, 2000, p. 181)

Faz-se necessário aqui abrir um parêntese para apontar algumas considerações com relação às referências que o narrador estabelece sobre o Diabo dentro deste romance. A elas.

Após apontar ao leitor as personagens que João Baptista podia reconhecer como figurações do Maligno ao longo de sua estadia em Bruxelas e que acabaram por corrompê-lo por meio dos seus poderes “de fascinar, de seduzir, de encantar”, que são atribuídos ao Demo, o narrador interpela o seu leitor quanto à existência do Demo, conforme se observa no trecho abaixo, já citado anteriormente:

(...) Tenho a certeza de que o leitor concorda comigo: o diabo existe, e qualquer homem ou mulher dos nossos tempos conhece uma ou mais encarnações do Maligno; no século XX é legítimo duvidar da existência de Deus, ou pelo menos da Sua bondade, mas não é possível pôr em causa a realidade do Diabo. Se os santos de casa não fazem milagres, os diabos de ao pé da porta causam as maiores desgraças. (SABINO, 2000, p. 181-182)

Importante mencionar aqui a recorrência deste tema dentro das narrativas de Amadeu Lopes Sabino. Para citar apenas um exemplo, é possível ver a personagem Magnus, em “A viagem”, conto publicado no livro *Novelas imperfeitas*, proferir o seguinte discurso, no diálogo que mantém com o próprio Demo que pretende levá-lo:

Essa proposta interessa-me. Vivo uma existência sem sentido, quero ter uma morte com significado. Sou suficientemente céptico para duvidar da realidade de Deus. Mas em ti creio porque sabes revelar-te, assumes múltiplas formas materiais, estás presente na vida dos homens. Deus é a norma do Bem, princípio abstracto e de demonstração impossível. Remete-se à Sua ausência. Negam-No tanto os padres de Roma como os pastores das igrejas reformadas, sobretudo quando afirmam louva-Lo. Homens e mulheres chamam por Ele, e Ele não lhes responde. Não o encontrei nos caminhos da Galiza, assolados pela violência e pela morte inútil. Enquanto penitência, a minha viagem não me conduziu a Deus. Em Santiago só deparei com bezerras de ouro. Tudo me pareceu grotesco. Se rezei, foi porque a minha alma necessitava de alívio, não porque esperasse identificar a palavra de Deus nas minhas orações. Contigo esbarrei por todo o lado. Nos autos de fé, nas misérias, na dor que, melhor do que tudo, caracteriza o mundo. Vi-te bem presente na morte cruel daquela criança espanhola em Puente la Reina, torturada por um pai ébrio... (SABINO, 1991, p. 118)

No entanto, é preciso mencionar ainda que, embora nestas duas narrativas de Amadeu Lopes Sabino se observe um discurso que aponta para a presença do Maligno na vida dos homens, no conto “A viagem”, o Diabo, que “assume múltiplas formas materiais”, é associado ao humano, ao terreno, a tudo o que é palpável e reconhecível por oposição ao divino que é o “princípio abstrato e de demonstração impossível”, por outro lado, no romance *A lua de Bruxelas*, o Diabo é o que impede que se cumpram os ideais, é aquele que fascina, seduz, encanta e, depois, condena ao fracasso, abandona à desolação. Ou seja, neste romance de Amadeu Lopes Sabino é pela ação do Maligno que as relações deterioram-se, o amor falha, a ideologia fracassa, conforme se pode observar na trajetória de João Baptista ao longo da narrativa.

Retornando-se ao romance *A lua de Bruxelas*, observa-se que a presença do Maligno na vida de João Baptista e sua esposa Luísa Midosi já vem sendo apontada, dentro da narrativa, desde o momento inicial em que ambos travaram contato com o inglês Charles Gordon. Por exemplo, na fala de Charles Gordon: “Não têm tempo de me acompanhar agora à quinta do Caillou? – perguntava este. Não? *What a pity! What a pity!* Impõem-se uma peregrinação ao último reduto do Ogre. À cova do Diabo. – E propondo um último brinde a Luísa: - Serei o seu cicerone, *my lady*” (SABINO, 2000, p. 19).

Ora, há uma ambigüidade neste discurso de Charles Gordon dirigido à Luísa que pode indicar com que propósito exato Charles Gordon entrava na vida da esposa de João Baptista. Seria o seu cicerone à cova do Diabo. Charles Gordon acompanharia a jovem esposa de João Baptista ao campo onde caíra, por fim, Napoleão Bonaparte, o “Diabo” que, primeiramente, havia se oposto aos interesses despóticos para depois se coroar imperador da França, e, mais, Charles Gordon acompanharia Luísa à cova do Diabo, ou seja, seria o seu guia neste caminho de sedução e traição que, fatalmente, a levaria ao fim do seu casamento.

Num outro momento, mais adiante, o narrador informa ao leitor que “João Baptista e Luísa assistiram na Monnaie à representação de *Robert, le diable*, ópera de Meyerbeer. Seguiu-se a ceia habitual no Mille Collones, onde, num dos freqüentes acasos dos últimos tempos, deram de caras com Charles Gordon” (SABINO, 2000, p. 47). E mais, o narrador vai além informando ao seu leitor que a jovem esposa de João Baptista:

(...) Entusiasma-se com a história de Robert, o filho do Diabo, criatura votada a todos os prazeres e a todos os caprichos. Exultara, confessou, com a cena em que as freiras ressuscitadas incitam o herói ao deboche. Em surdina, trauteou uma das árias da ópera e repetiu com ênfase o estribilho, tamborilando com os dedos na mesa: “*Robert, toi que j’aime! Robert, toi que j’aime!*”. (SABINO, 2000, p. 47)

Estas informações detalhadas por parte do narrador para tratar da cena de mais um encontro entre o casal Garrett e Charles Gordon não estão no texto por um mero acaso. Ao contrário, são elementos necessários para o que o narrador viria a indicar na seqüência, isto é, a transação que se deu entre João Baptista e Charles Gordon durante aquele jantar:

(...) João Baptista falou dos problemas da instalação, das delongas nos contactos com Lisboa, e o tema do empréstimo, em que magicava desde há dias, acabou por vir à baila. As despesas com os inválidos, as responsabilidades que Carbonell procurava alijar, o estilo pouco freqüentável do coronel - João Baptista via-se obrigado a recorrer à banca. Para amenizar o serão, Gordon, sempre atento ao bem estar das excelências, informou que os Sthurler, os alfaiates que em Bruxelas ditavam a moda masculina, tinham recebido os couros e tecidos de Inverno. De seguida, com simpatia, naturalmente, com modéstia até, ofereceu-se para avalizar qualquer empréstimo bancário do *chevalier*. Era o mínimo que podia fazer, não concordavam? (SABINO, 2000, p. 48)

Assim, o narrador indica “que Charles Gordon serviu de fiador da primeira livrança bancária” (SABINO, 2000, p. 47) a João Baptista. No entanto, o narrador, indicando a transação que se deu entre os dois senhores, dá indícios também de qual foi o tipo desta transação:

Houve mais charutos, mais conhaques, mais ditos espirituosos de Gordon, mais risos magníficos, diáfanos, de Luísa. João Baptista pagou a conta. À despedida combinou-se que o inglês avalizaria uma livrança de quinhentas libras sacada pelo encarregado de negócios de Portugal sobre a Société Générale. (SABINO, 2000, p. 48)

Portanto, é possível observar uma ambigüidade existente na frase “João Baptista pagou a conta”, o que indica também que, entre João Baptista e Charles Gordon, realizou-se uma transação “fáustica”, na qual João Baptista reconhecia os custos que recaíam sobre ele. A questão fica ainda mais evidente no momento seguinte, quando o narrador revela ao leitor que:

Quando Charles Gordon assinou o título, João Baptista sentiu no peito, pela primeira vez, um fogo que ardia lentamente: amor, ciúme ou desprezo, uma nova dor, pujante, minava-lhe

as entranhas. Passou essa noite de olhos abertos, observando-se a si mesmo, como se alguém de diferente tivesse começado a habitá-lo. (SABINO, 2000, p. 49)

Estava selado então o pacto fáustico entre Charles Gordon e João Baptista, não sem um alto custo para este. Custo que ele viria apenas a conhecer plenamente no final de sua estadia em Bruxelas. João Baptista, que não era alheio aos interesses de Gordon para com sua esposa, já não poderia sentir-se a mesma pessoa, novos sentimentos o dominavam, “como se alguém de diferente tivesse começado a habitá-lo”. Num outro momento, num diálogo entre o protagonista e sua esposa, quando interpelado acerca dos seus sentimentos para com ela, há ainda uma indicação desta perda da identidade de João Baptista, na voz do narrador:

Então, João Baptista falou mansamente, como se um outro falasse por ele:

- Não é uma relação, é uma coincidência. Vejo agora que a minha vida se tem construído em torno de coincidências, que tomei por relações. – “Coincidências, mais e mais coincidências”, repetia mentalmente. (SABINO, 2000, p. 122)

Por sua vez, Luísa Midosi também não escapou às investidas do Maligno. Na ida ao Caillou juntamente com Charles Gordon, o seu cicerone à cova do Diabo, o narrador ressalta as forças sedutoras do poder de Charles Gordon que “veio buscá-las a casa no *char à bancs* fechado que acabara de adquirir, uma viatura magnífica com bancos forrados de veludo e seda e o monograma do proprietário na porta envidraçada” (SABINO, 2000, p. 123). E, apercebendo-se da “chusma de reclamantes” que “discutiam e barafustavam” “à porta da legação”, Luísa Midosi afirma a Charles Gordon: “Pagaria para me ver livre de tal gente” (SABINO, 2000, p. 123). E o narrador dá ainda a conhecer os seus pensamentos:

“Oh!, se pagaria!”, pensou. “Era capaz de dar tudo para me ver livre de uma vida assim”. Confundida com a presença de Gordon e desmoralizada pelas atitudes dos reclamantes, entrou na carruagem fazendo esforços para conter as lágrimas. O ar fresco da manhã reanimou-a. Depois, através da floresta de Soignes, pôs-se a sonhar com viagens para países longínquos, onde houvesse luz, ar transparente, calor (...) (SABINO, 2000, p. 123)

Assim, Luísa firma também o pacto “fáustico” com Charles Gordon por meio da ligação clandestina que se estabelece entre ambos. Assim como João Baptista, Luísa ainda não imaginava o alto custo que esse tipo de transação teria para ela e para sua relação com o esposo. Sem dúvidas, Charles Gordon revestido de seus poderes sedutores representou o Demo na vida do casal português.



Assim como acontecera a João Baptista, Luísa também, nas relações que travou com o desconhecido, não reconhecia a sua própria identidade:

Passou o dia seguinte em casa, sem João Baptista, que saiu cedo, mudo e lúgubre como a sombra. Pôde assim tomar disposições que decidira e, sem pena, cortar os laços com a existência alheia que vivera nos últimos meses. Era outra, e não ela – sabia-o agora – quem aceitara as dádivas e o amor de Charles. Essa outra habitara-a, desapossando-a do passado, condenando-a a um presente eterno, sem princípio nem fim, que lhe era grato mas no qual ela não se reconhecia. (SABINO, 2000, p. 132)

Ainda assim, o narrador informa que Luísa tentara voltar ao passado e reconstituir a identidade perdida, mas isso era impossível. Já não era mais a mesma após as transgressões experimentadas no seu presente, em vão buscava a sua identidade passada:

(...) Durante horas manteve-se em frente do espelho do toucador, tentando reconstruir uma personalidade que, como um tecido frágil, se rompera. Quis colar cacos quebrados, refazer percursos e acontecimentos, organizar os dados de uma biografia (...) Perdera – compreendeu-o – o código do conjunto que as partes desencontradas deveriam formar. A coerência do todo tornara-se definitivamente impossível (...) (SABINO, 2000, p. 132)

E então, não se reconhecendo no seu presente e, ao mesmo tempo, impossibilitada de voltar ao passado, o narrador informa que Luísa “foi à cave buscar uma garrafa de licor e encerrou-se no quarto de hóspedes. A partir desse dia, decidiu, emparedava-se num muro de silêncio” (SABINO, 2000, p. 132). E assim, “Num muro de silêncio” foi que se desfez o casamento de João Baptista e Luísa Midosi.

Portanto, entende-se que a digressão do narrador, no capítulo final, acerca da figura do Demo que foi “o grande íntimo de João Baptista em Bruxelas”, é uma continuação, isto é, uma extensão de um tema que já vinha sendo abordado, ainda que nas entrelinhas, durante todo o romance.

Agora o narrador, situado no século XX e percorrendo o mesmo trajeto que a sua personagem João Baptista havia feito no século XIX, renova a discussão em torno desta figura emblemática do Mal que perseguira o seu protagonista nas mais variadas versões em que lhe é possível afigurar-se, afirmando que, no seu século, “Na maior parte das circunstâncias modernas, o Diabo banalizou-se, civilizou-se, adoptou os hábitos e os comportamentos dos cidadãos” (SABINO, 2000, p. 182).

Interessante mencionar aqui que, em *O diabo no imaginário cristão*, há a referência de que, de acordo com o demonólogo Alphonsus de Spina, no século XV, “assim como cada ser humano é acompanhado em sua vida por um demônio e um anjo da guarda, assim também cada cidade e cada castelo possuíam o seu anjo guardião e um demônio presente” (NOGUEIRA, 1986, p. 64). O narrador de *A lua de Bruxelas*, afirmando também que “cada cidade possui a sua versão própria do Maligno” (SABINO, 2000, p. 181), parte numa digressão acerca das versões do Maligno que são possíveis de serem encontradas nos mais diversos países europeus.

Do Diabo de Madrid, o narrador afirma:

(...) Os madrilenos chamam-lhe *El Angel Caído* e amam tanto a personagem que lhe edificaram uma estátua no Parque do Retiro. No cimo do monumento, sentado numa pedra como um Cristo apocalíptico, o Anjo Caído perdeu o equilíbrio sob a acção de uma força invisível, vinda de cima e da qual se protege levando as mãos à cabeça. Uma serpente enrosca-se-lhe ao corpo e cobre-lhe o sexo. Ora, desde o fim do franquismo, o Anjo Caído sai do Retiro ao cair da noite e, sem qualquer réstea de culpabilidade, janta lampreia do Minho num restaurante galego, bebe um *carajillo* e vai divertir-se para uma discoteca ou para um *tablao* flamenco, numa opção obviamente condicionada pela idade da companhia feminina. É pós-freudiano e pós-moderno. (SABINO, 2000, p. 182)

Do Diabo de Roma, o narrador afirma tratar-se de “um cardeal que joga os dados”. Já o de Nova Iorque “é advogado de uma multinacional que fabrica indistintamente máquinas da alegria e máquinas da destruição” (SABINO, 2000, p. 182).

Ou seja, para o narrador de *A lua de Bruxelas*, a imagem do demoníaco veste-se com os trajes da época em que se afigura. O Diabo que no *Fausto* de Goethe já se apresentava sem “o pezinho cabrum e o par de corvos” (GOETHE, 1970, p. 155) tão característicos da figura maligna e que, portanto, não foi facilmente reconhecido pela Feiticeira, sua serva, conforme aponta Haroldo de Campos, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, publicado em 2005,

(...) Mefistófeles, tomando ares cavalheirescos de diabo dos “novos tempos”, demônio “ilustrado”, que olha a repugnante megera de cima, com desprezo distanciador, e se desidentifica dos emblemas exteriores da tradição folclórica e das abusões do vulgo, das quais a bruxa, por seu turno, é porta-voz e emanção direta. Disfarça o “pé de cabra” com calçados à moda, como os peralvilhos do tempo, que recorriam a “panturrilhas falsas” para encobrir a magreza das pernas. Afidalga-se, prefere ser tratado por “Senhor Barão”, ao invés de Satã, para mais facilmente poder misturar-se à sociedade dos cavalheiros de boa linhagem. Não há mais lugar para chifres, rabo, garras e outras exterioridades que a fantasia popular costumava emprestar ao “fantasma nórdico (...)” (CAMPOS, 2005, p. 90)

em *A lua de Bruxelas*, é evocado como uma figura que tomou as formas e as vestes do cidadão comum. Por exemplo:

(...) O de Oslo é um pastor luterano saído de um quadro de Munch, o de Estocolmo um bispo da mesma crença, personagem de um filme de Bergman. O de Berlim ateia fogos para depois os apagar, constrói muros para mais tarde os demolir. O de Weimar compra almas a troco da Ciência, às vezes da juventude. O de Londres é um detective que, para desvendar um crime, pede ajuda ao FBI. O de Paris tomou a aparência de um novo filósofo, de melena caída para a testa, que, em nome da grandeza da França, defende as nobres causas humanitárias. (SABINO, 2000, p. 182)

E, em seguida, o narrador considera que, em sua opinião, “o Diabo de Lisboa e o Diabo de Bruxelas são bem mais inquietantes” do que o Diabo das outras cidades citadas por ele. Ele afirma também que “João Baptista era da mesma opinião” (SABINO, 2000, p. 182). Assim, mais uma vez, é possível observar as opiniões de sua personagem, João Baptista, coincidirem com as suas, ou vice e versa. Para ele, o Diabo de Lisboa:

(...) é aventureiro, correu Mundo, descobriu terras e gentes, teve nas mãos o poder e a glória. Entre um copo de tinto e um fado vadio, cansou-se, pôs-se a viver de saudades, desistiu. Hoje possui a graça melodramática e enganadora das glórias perdidas. Ao fim da tarde, num daqueles intermináveis crepúsculos do Tejo, quando a nortada se levanta e as aves suspendem o vôo, o Diabo local torna-se conformista, demite-se de todas as suas prerrogativas, aceita qualquer destino, mesmo o mais mesquinho. (SABINO, 2000, p. 182-183)

Já o Diabo de Bruxelas é caracterizado da seguinte forma pelo narrador:

O Diabo de Bruxelas tem também o seu quê de detective, como o londrino, e muito de mesquinho, como o de Lisboa. Dado que não é cartesiano, não busca a solução de um problema: cria esse problema – procura, faz, inventa a verdade, com minúscula, ou a Verdade, com maiúscula. É às vezes um cobrador de impostos, outras um espião, outras um oficial de justiça, outras ainda um motorista ou um cocheiro. Dedica-se, de qualquer modo, a uma profissão de intermediário, entre o indivíduo e os poderes superiores, como convém a uma capital que alberga toda a espécie de entidades lingüísticas, regionais, nacionais, européias, mundiais; ou, então, emprega-se numa actividade de transporte, própria de uma cidade que sempre foi o centro de comunicações. O Diabo de Bruxelas, parente da Lua e dos corvos locais, tem muito que se lhe diga. (SABINO, 2000, p. 183)

E, neste encontro promovido, naquela “manhã instável de Maio”, entre os dois séculos e entre as duas personagens, o narrador afirma observar o Diabo que segue a personagem do seu romance:

Oficial de justiça, cocheiro ou espião, é o Diabo que segue agora João Baptista, escondendo-se atrás das sebes do Parc. Veste de cinzento-escuro, usa cartola e laço. Tomou a aparência de Pierre Cornelis, o antigo intendente dos exércitos de Napoleão, o homem que espiou Luísa e Gordon e que, finalmente, trata de espiar João Baptista, o qual já em tempos espiou as entradas no Palácio e a porta da casa do comendador Lisboa, e que nesta manhã de Maio espia as deambulações de Lady Mary. (SABINO, 2000, p. 183)

Ainda, o narrador conjectura em torno das ações que Cornelis prepara-se para realizar:

(...) Saltitando de árvore em árvore, Cornelis prepara-se para dizer a verdade ao poeta? Irá reclamar-lhe o pagamento pelos serviços prestados? Irá notificá-lo de mais uma penhora? Ou vai apenas vender-lhe uma passagem de regresso e informá-lo do verdadeiro horário da diligência para Ostende? (SABINO, 200, p. 183)

E, conhecedor da “íntima resolução de João Baptista” de entregar os negócios de Portugal na Bélgica a D. Luís da Câmara e regressar a Portugal, porque o Maligno detém o poder de tudo conhecer, o Diabo continua por segui-lo naquela “manhã instável de Maio”. O Diabo que tudo sabe e que percorre as ruas de Bruxelas em busca de sua vítima é o mesmo diabo do imaginário cristão tradicional que, já no século XIII, se apresenta como a figura que:

(...) pode conhecer o futuro; “pode penetrar o pensamento”, já que, assim como os anjos, está apto para conhecer esse “algo” pelos sinais que o pensamento projeta no corpo (*Disputas*, 16); pode dirigir a vontade dos homens e das mulheres... pode fascinar a imaginação (*Summa*, q. 111, art. 2-3); caracterizações exaustivas, que não deixam brechas no inventário de seus poderes e possibilidades de atuação. Satã preside o mundo em toda a sua pompa e majestade. Pierre de Lancre resumiria, quase três séculos mais tarde, essa situação: “O mundo é um teatro, no qual o Diabo sustenta a parte de muitas e diferentes personagens”. (NOGUEIRA, 1986, p. 48)

Assim, pode-se apontar, mais uma vez, além de um encontro entre o narrador e a sua personagem num mesmo espaço, Bruxelas, uma aproximação entre os dois séculos, XIX e XX. Ou ainda, conforme já mencionado anteriormente, este encontro entre o narrador e a sua personagem num mesmo espaço acabam por indicar uma ausência de fronteiras temporais. Aqui, neste ponto, nada separa o narrador de *A lua de Bruxelas* de sua personagem João Baptista, nem o tempo:

(...) Ao Sol da manhã, João Baptista repara que o chefe da missão é uma mulher: ainda jovem, bela, cabelos cor da noite e pele cor da neve, veste um chanel antracite com botões dourados. “Pois é”, pensa ele, “em 1999, Luísa pode ser diplomata, até embaixadora, e não apenas a mulher de um diplomata.” No coche, a embaixadora olha com agrado mas

também com displicência para o aparato que a rodeia. Representa junto do rei dos belgas um país da União Européia e sabe que a espera uma missão esvaziada de objecto político (...) “Tenho tantos poderes e tantas honrarias”, pensa a embaixadora, entre divertida e desiludida, “como o enviado de uma monarquia integrada no Império Germânico de há uns duzentos anos (...)” (SABINO, 2000, p. 184)

Aqui se tem um momento crucial para verificar o interesse do narrador nesta história que ele vem conduzindo ao longo destes dez capítulos. A história de João Baptista, a reconstituição de suas angústias e aflições devido à sua situação financeira na Bélgica, é também uma forma de se falar, salvo todas as diferenças culturais, políticas e históricas, do próprio presente no qual este narrador encontra-se inserido. Em meio a um presente marcado por incertezas, encontra-se suspenso o narrador de *A lua de Bruxelas* que, finalizando o seu romance no silêncio das relações entre João Baptista e sua esposa, no silêncio das relações entre João Baptista e seu país, acaba por indicar também as próprias indefinições das relações vividas em seu tempo.

O narrador, que no “século XX e na Toison d’Or” procura “entre as elegantes a bela Luísa Cândida Midosi, a primeira e a única legítima perante Deus e o Estado das mulheres de Garrett” (SABINO, 2000, p. 184-185), afirma que, em seu tempo presente:

Cônjuges de diplomatas, desocupadas e, às vezes, belas, há-as muitas na capital administrativa da União Européia, onde todos os Estados do planeta mantêm copiosas representações. Luísa é apenas uma delas: branca e rosada, tem feições cinzeladas, cabelos brilhantes, um olhar límpido. O marido representa junto da corte belga um Estado empobrecido pela guerra civil. É mal pago – ou nem sequer é pago; exhibe públicas virtudes e esconde máculas privadas. (SABINO, 2000, p. 185)

E, no interesse de compreender por meio da história de João Baptista a história de seu próprio tempo, o narrador questiona-se:

Quantos colegas seus do fim do século XX não se encontram em situação idêntica na capital belga? Quantos representantes em Bruxelas, junto da Bélgica, da União Européia ou da NATO, de ignorados Estados da Europa que foi comunista, da África, da Ásia ou da América Latina se podem orgulhar de ter em dia as contas domésticas, de pagar pontualmente a água, a electricidade, o gás e os empregados? (SABINO, 2000, p. 185)

Ou seja, entende-se que o Diabo, “o grande íntimo de João Baptista em Bruxelas” (SABINO, 2000, p. 181), continua a fazer parte da vida das pessoas no final do século XX. E é assim que o romance *A lua de Bruxelas*, num movimento

cíclico, promove o encontro do narrador com a sua personagem apresentando um eterno retorno da História. A História repete-se. O encontro do narrador com a sua personagem apresenta e representa este encontro, ou melhor, esta fusão do presente com o passado, apontando para este real repetitivo da História que faz com que o escritor Amadeu Lopes Sabino prefira a ficção, conforme já afirmava no seu livro *Após Aljubarrota*, publicado em 1978:

As <histórias> (ou estórias, se quiseses) me sinto, talvez por isso, cada vez mais apegado. Perante as investidas de velhas e novas censuras, vou considerando inevitável ir cultivando a fábula: lúcida, irônica, satírica, didática, se possível. Tanto como o regime deposto, com os seus coronéis censores, merece-o esta norma e insípida democracia, este reino de fardados e desfardados heróis <pantafançudos>(...) (SABINO, 1978, p. 140-141)

É por meio da reconstrução da história de Garrett que o narrador vê uma possibilidade de refletir sobre a sua vida e o seu tempo. Ou seja, o narrador de *A lua de Bruxelas* identifica o seu presente com o mesmo cenário no qual o encarregado de negócios português estava inserido em meados do século XIX, isto é, um cenário de incerteza, de indefinição acerca do futuro e acerca do próprio presente. Assim como João Baptista que se instalara num país que acabara de tornar-se independente para representar um país que também não apresentava uma nova situação política consolidada, o narrador do romance apresenta-se num espaço em que o poder das relações que unificam a Europa, e colocam, por sua vez, a Bélgica num plano privilegiado, apontam para a idéia de uma indeterminação, de uma instabilidade, de uma ambigüidade em relação ao futuro do seu país e da Europa como um todo. Entre as indagações que o silêncio do narrador sugere, poderiam estar questões tais como: Até quando as forças contraditórias que mantêm o poder do bloco dominante europeu permanecerão unidas e voltadas para o mesmo interesse? Quais serão os novos barões que substituirão os frades do nosso século?

Ainda, pode-se afirmar que, apropriando-se de um tema que, na microestrutura, apresenta a história de João Baptista em suas relações políticas e sentimentais durante o período em que viveu na capital belga, o romance *A lua de Bruxelas* apresenta, em sua macroestrutura, uma reflexão acerca do ser humano e da sua eterna busca de satisfação dos desejos, sejam eles impulsionados por motivos políticos ou sentimentais. Esta constante e eterna busca de superação que é inerente ao caráter humano é o que também está na discussão de *A lua de*

*Bruxelas* para além da história de João Baptista. Como força motriz do desenvolvimento humano surge sempre o novo e, com ele, suas promessas de ideal, de superação, que acabam por degradar-se frente à realidade da eterna insatisfação humana e da utópica busca de perfeição.

De acordo com Peter Gay, em seu *O estilo na história*, publicado em 1974, a diferença entre o discurso do historiador e o discurso do ficcionista é que, este último com suas “inverdades”, e melhor seria dizer com sua “capacidade imaginativa”, diz “muitas coisas penetrantes sobre as relações sociais e os conflitos pessoais, sobre a agonia da fé, as sutilezas de nível social, o poder do dinheiro, as tentações da carne” (GAY, 1990, p. 174).

Diante destas considerações, é relevante observar também que o narrador de *A lua de Bruxelas*, o qual se assume como autor desta história, possui biografemas que o confundem com o próprio autor “real”, Amadeu Lopes Sabino, conforme já mencionado no segundo capítulo, bem como possui uma experiência de vida que o aproxima da própria história narrada, a de João Baptista. A respeito destas evidências biográficas do narrador de *A lua de Bruxelas*, as quais coincidem com a do escritor Amadeu Lopes Sabino, Luís Bueno, mais uma vez, informa que:

(...) a faculdade de imaginar permanece como prerrogativa de um homem absolutamente normal, que sofre os rigores do clima belga, que estava na quarta classe da escola primária em 1953, que traz suas pequenas aflições e seus gostos pessoais e cujos dados biográficos gerais batem com aqueles que aparecem, na orelha do livro, por sob a foto do autor. (BUENO, 2003, p. 572)

A respeito de Amadeu Lopes Sabino, sabe-se que “Nasceu em Elvas, em 1943, foi jurista, jornalista e professor universitário. Foi preso por delito de opinião no final do Estado Novo. Mais tarde buscou exílio na Suécia e, desde então, tem corrido mundo enquanto funcionário internacional. Vive em Bruxelas desde 1984” (BARRIGA, 2005).

Assim sendo, é possível encontrar alguns paralelos entre as histórias destes dois homens, Sabino e Garrett, situados ambos em épocas de transição, conforme já apontado aqui anteriormente, sendo que Garrett também foi perseguido devido aos seus ideais políticos e exilado algumas vezes. O próprio Garrett, ao escrever seu romance *Viagens na minha terra*, introduz um narrador-autor que possui os biografemas que o aproximam da figura real, o escritor Almeida Garrett, tal como

Sabino, em *A lua de Bruxelas*, de acordo com o que foi exposto no segundo capítulo. No mais, é preciso apontar aqui que o próprio Amadeu Lopes Sabino, em entrevista para um blog de sua cidade natal, quando interpelado se *A lua de Bruxelas*, que tem como protagonista Almeida Garrett e a sua missão diplomática em Bruxelas, seria uma representação de sua própria vida, afirmou que, embora não escreva autoficção:

Qualquer dos meus livros reflecte, porém, necessariamente, as minhas experiências. “Madame Bovary c’est moi”, dizia Flaubert. Eu estou nas minhas personagens, até nas femininas. Admito que o meu contacto com a vida diplomática e a intimidade com a Bélgica me facilitaram a compreensão das peripécias de Almeida Garrett em Bruxelas. Nas *Vidas Apócrifas*, como nos outros meus livros, descrevo situações, tempos e ilusões que vivi ou que vi viver. Falo do que conheço. (SABINO, 2006)

Esta é a temática que se pretendeu desenvolver no capítulo intitulado *Construção da identidade do narrador*, apontando as evidências textuais em *A lua de Bruxelas* que relacionam a história do narrador-autor-personagem com a história de seu personagem João Baptista, bem como aproximam a figura deste narrador-autor de *A lua de Bruxelas* com a figura do autor real, Amadeu Lopes Sabino. Por fim, pretendeu-se observar também as reflexões existentes dentro da obra que se realizam por meio de um “diálogo” entre o passado histórico narrado (vida de João Baptista, no início do século XIX, que oferece um panorama de Portugal e da Europa daquela época) e o presente do narrador (final do século XX, que oferece um panorama da Europa atual), no qual se podem observar as aproximações existentes entre a história de Garrett e a história do narrador deste romance; salientando, contudo, que este esforço de identificação entre a experiência do protagonista e a do narrador-autor não se orienta por um interesse biográfico, e sim funciona como suporte para a leitura apresentada aqui, na qual se aponta para uma sobreposição de tempos que é também uma sobreposição de angústias.



## CONCLUSÃO

O presente trabalho pretendeu com a apresentação destes três capítulos: “Literatura e História”, “Do comportamento do narrador” e “Construção da identidade do narrador”, desenvolver um estudo sobre a presença do narrador no romance *A lua de Bruxelas*, tendo em vista esses três pontos principais que trataram, respectivamente, de uma apresentação de dados histórico-biográficos de Almeida Garrett e da forma na qual o narrador apropria-se de tais dados para construir a sua narrativa num misto de história e ficção; de uma apresentação da estrutura narrativa do romance, destacando a interlocução que o narrador mantém com o seu leitor ao longo do romance, o desvelamento explícito da construção ficcional, e também o estilo garrettiano que o discurso do narrador de *A lua de Bruxelas* recupera; e, por fim, de uma apresentação de dados biográficos do narrador que vão sendo inseridos ao longo de sua narrativa de forma a sugerir identificações entre este e o seu protagonista, João Baptista. Ainda, o tema do Diabo, associado às relações que o protagonista do romance travou com o Maligno ao longo de sua estada em Bruxelas que foram recuperadas no capítulo final deste trabalho, apontou para o clima de instabilidade e de ambigüidade que permeia o encontro final do narrador e de sua personagem, indicando uma sobreposição de tempos, século XIX e século XX, e uma sobreposição de angústias. Assim, conclui-se esse breve estudo que nada mais é do que apontamentos de uma leitura reflexiva e deleitosa de *A lua de Bruxelas*. Há que se esperar, positivamente, que ele possa contribuir para novas leituras e novas reflexões...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: Memórias biográficas* (3 volumes). Imprensa Nacional: Lisboa, 1881-1884.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1996, 33ª edição.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1971.

BARRIGA, Paulo. *Com a verdade me enganas*. In: *Diário do Alentejo*: Lisboa, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Brasiliense: São Paulo, 1988.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Garrett: o eremita do Chiado*. Guimarães Editores: Lisboa, 1998.

BUENO, Luís. *Garrett cá e lá: uma leitura de A lua de Bruxelas*, In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba, 2003. p. 570-573

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica: (leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte)*. Perspectiva: São Paulo, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume IV. O Cruzeiro: Rio de Janeiro, 1962.

DUARTE-SANTOS, Maria Filomena. *Garrett de perto*. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Garrett*. Coleção: Gigantes da Literatura Universal. Editorial Verbo, 1972. p. 25-32

ECO, Umberto. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras: São Paulo, 2004, 8ª edição.

FILHO, Linhares. *A modernidade da poesia de Fernando Pessoa*. EUFC: Fortaleza, 1998.

FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal – Estudos de factos socioculturais*. Livros Horizonte: Lisboa, 1993, 2ª edição.

\_\_\_\_\_. *Folhas caídas*. Introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira. Editora Ulisséa, 1998, 2ª edição.

\_\_\_\_\_. *O conselheiro J. B. de Almeida Garrett*. In: *Universo Pitoresco*, nº. 19-21, tomo III, Lisboa, 1844. p. 298-301, 307-312, 324-328. Disponível no site: <http://purl.pt/96/1/obras/autobiografia/index.html>

\_\_\_\_\_. *Da Educação*. Primeiro volume: educação doméstica ou paternal. Sustenance e Stretch: Londres, 1829.

\_\_\_\_\_. *Viagens na minha terra*. Martin Claret: São Paulo, 2003.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

GOETHE. *Fausto*. W.M Jackson Inc. Editores: São Paulo, 1970.

MAGALHÃES, José Calvet de. *Garrett: a vida ardente de um romântico*. Bertrand Editora, 1996.

MONTEIRO, Ofélia M. Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação* (2 volumes). Centro de Estudos Românicos: Coimbra, 1971.

NOGUEIRA. *O Diabo no imaginário cristão*. Editora Ática: São Paulo, 1986.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Edições Ática: Lisboa, 1973, 9ª edição.

RIBEIRO, Aquilino. *Garrett glorificado*, in: \_\_\_\_\_. De Meca a Freixo de Espada à Cinta, Ensaios ocasionais. Livraria Bertrand, Lisboa, 1960. p. 195-264.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Biblioteca Breve, Volume 54, 1980, 1ª edição.

SABINO, Amadeu Lopes. *A capa escarlata*. Editorial Presença: Lisboa, 1989.

\_\_\_\_\_. *A homenagem a Vénus*. Editorial Presença: Lisboa, 1997.

\_\_\_\_\_. *A lua de Bruxelas*. Campo das Letras: Porto, 2000.

\_\_\_\_\_. *Após Aljubarrota*: Narrativas históricas. Centelha: Coimbra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Na primeira pessoa.... Amadeu Lopes Sabino*. Entrevista datada de 27/03/2006 ao blog Zé de Mello: <http://zedemello.blogspot.com/2006/03/na-primeira-pessoa-amadeu-lopes-sabino.html>

\_\_\_\_\_. *Novelas imperfeitas*. Quetzal Editores: Lisboa, 1991.

\_\_\_\_\_. *O retrato de Rubens*. Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1985.

\_\_\_\_\_. *Portugal é demasiado pequeno*. Centelha: Coimbra, 1976.

\_\_\_\_\_. *Vidas apócrifas*. Dom Quixote: Lisboa, 2005.

STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. Círculo do Livro S.A: São Paulo, s/d.

\_\_\_\_\_. *O vermelho e o negro*. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1979

**ANEXO** - Entrevista com Amadeu Lopes Sabino – realizada no dia 01 de setembro de 2006, em Bruxelas:

1) Normalmente, nas notas biográficas que aparecem nas capas dos livros publicados pelo senhor, como em "Vidas apócrifas", último livro publicado, temos a seguinte informação:

*Licenciado em Direito, Amadeu Lopes Sabino foi jornalista, advogado e docente universitário. Preso e incorporado em regime militar nos anos finais da ditadura salazarista, exilou-se na Suécia. Funcionário internacional, reside em Bruxelas desde 1984.*

O senhor poderia falar um pouco mais a respeito deste processo pelo qual passou a sua vida profissional?

**Amadeu Lopes Sabino:** A minha vida está diretamente ligada ao que foi, no meu país, a história da minha geração. Onde, eu tenho neste momento sessenta e três anos. Nasci em 1943, o que significa que quando a ditadura acabou eu tinha trinta e um anos. Ou seja, a minha adolescência e o princípio da minha idade madura foram passados durante a ditadura e fui confrontado com uma situação que era duplamente, digamos, desagradável, extremamente opressiva para um jovem da minha idade. Por um lado, a ausência total de liberdades públicas, o que para um estudante, sobretudo um estudante de Direito como eu era, interessado pela política, interessado pela vida social, levantava de facto uma oposição ao regime. E mais do que isso, essa oposição ao regime tornava-se absolutamente necessária e compreensiva em função da guerra colonial. Como sabe, Portugal a partir de 1961 até 1974, ou seja, desde que eu tenho dezessete, dezoito anos, até que eu tenho trinta e um anos, Portugal está confrontado com uma guerra colonial em três frentes: Angola, Guiné e Moçambique. A juventude portuguesa da minha geração era enviada durante quatro, cinco anos para as colônias para combater contra os movimentos de libertação das colônias portuguesas, dessas então três colônias portuguesas, o que destruía a vida de qualquer jovem da minha geração, ou porque morriam na guerra ou porque tinham que passar esses quatro, cinco anos nas colônias destruindo a sua vida profissional ou porque, como foi o meu caso, éramos

obrigados à deserção. Eu desertei. Onde, a minha geração, como gerações anteriores, mas, sobretudo a minha, era uma geração que foi confrontada com a enorme injustiça do regime, que era isolado, que era o último regime ditatorial com a Espanha, ditatorial do tipo herdado do fascismo anterior a Segunda Guerra Mundial, com características idênticas em grande medida as do regime italiano facista, e isolado no contexto internacional porque todas as nações unidas e todos os países de um modo geral, mesmo o Brasil da ditadura, tinham deixado cair Portugal e Portugal estava isolado, sistematicamente isolado do plano internacional, só ao lado da África do Sul que era então o país do Apartheid.

Bom, qualquer jovem português se via confrontado com uma situação que era de injustiça e eu não fiz mais do que muitos outros. Ou seja, na medida em que eu era jornalista e tinha sido dirigente estudantil universitário, fui perseguido pela polícia política. A censura à imprensa era cotidiana em Portugal. Havia uma censura prévia, não se podia escrever nada sem que a censura autorizasse, e tudo isso me levou a tomar posições que me levaram à cadeia e depois a ser incorporado em regime disciplinar militar, numa companhia disciplinar militar, a ser enviado para Moçambique em regime disciplinar militar para combater e isto me levou a deserção. Bom, vivi dois anos, quase três na Suécia antes do 25 de Abril, enquanto a minha geração e os homens da minha geração, em armas, faziam derrubar o regime e o regime caía. Foi depois disso que voltei para Portugal e, mais tarde, por questões que têm a ver com a minha atividade profissional, vim viver para Bélgica, depois de nove anos em Portugal, onde sou funcionário da União Europeia. Fui um dos primeiros funcionários portugueses a chegar aqui, quando Portugal aderiu. Desde que Portugal aderiu, eu entendi que o destino português era o destino europeu, era o destino de uma democracia ocidental e aqui estou. Portanto, é isto que do ponto de vista da minha biografia pode ter interesse para me situar na minha geração e no Portugal da minha época.

**2)** O primeiro livro publicado, "Após Aljubarrota", em 1978, reúne textos que foram escritos entre 1969 e 1978. De lá pra cá, foram mais oito publicações : "O Cavaleiro Cego" (1982), "O Retrato de Rubens" (1985), "A Capa Escarlate" (1989), "Novelas Imperfeitas" (1991), "L'Étoile du Nord" (1994), "A Homenagem a Vénus" (1997), "A Lua de Bruxelas" (2000) e "Vidas Apócrifas" (2005).

Gostaria que o senhor pudesse falar um pouco sobre quais foram as motivações que o levaram a este pontapé inicial como escritor de ficção?

**Amadeu Lopes Sabino:** Pois, sabe, não é o meu primeiro livro. O meu primeiro livro é, se não estou em erro, um livro de crônicas ou ensaios políticos e jornalísticos que se chama "Portugal é Demasiado Pequeno"<sup>2</sup>, que foi publicado uns dois anos antes de "Após Aljubarrota". Desde sempre, enquanto jornalista e mesmo antes de o ser, na faculdade e até no liceu, naquilo que vocês chamam ginásio, eu sempre escrevi textos a meio caminho entre a ficção e o ensaio, o jonalismo, sem nenhuma definição de gênero precisa. Mesmo enquanto jornalista eu publiquei imensos artigos jornalísticos mas publiquei também textos de ficção, alguns deles recolhidos em "Após Aljubarrota" e alguns deles desenvolvidos depois de outros textos que eu fui publicando e que já referiu. Onde, a minha relação com a ficção é uma relação ambivalente, passou sempre pela ficção ela mesma mas também pela recensão, pelo ensaio, pela crônica. Onde, eu julgo que naquilo que escrevi, sobretudo nos textos mais curtos, no romance já é outra coisa, mas mesmo no romance também isso acontece, há uma presença que é de uma ficção impura, de uma ficção onde há elementos de recensão, onde há elementos de crônica, onde há elementos de ensaio, donde, eu não vejo que exista uma grande descontinuidade entre o que eu escrevi como jornalista, o que fiz como jornalista, o que fiz como ensaísta, e o que faço sobretudo como ficcionista agora. Para mim, esta fronteira não existe e escrever ficção depois de já ter escrito outros tipos de textos parece-me, digamos, normal, natural.

3) Normalmente, os seus textos apresentam um narrador com profundo conhecimento histórico do tempo do narrado, como acontece no conto "O iluminado" e no romance "A Lua de Bruxelas", para citar apenas dois exemplos. Gostaria que o senhor pudesse falar um pouco de como funciona este processo? Primeiro há um trabalho de historiador, uma "imersão" na documentação histórica, para, a partir daí, dar espaço à criação ficcional?

---

<sup>2</sup> Sabino, Amadeu Lopes. *Portugal é Demasiado Pequeno*. Coimbra: Centelha, 1976.

**Amadeu Lopes Sabino:** Como eu disse na resposta a sua primeira pergunta, eu tive desde a minha juventude uma ligação com a vida política mas, por razões que tem a ver com minha formação talvez, com o facto de Portugal ser um país com uma História rica e profunda, sempre tive uma grande tendência, uma grande preocupação para, naturalmente, passar da política para a História e da História para a política. Donde, a reflexão histórica e uma certa pesquisa histórica que estão presentes nestes dois textos e em outros meus permitem-me definir um quadro a partir do qual eu ficciono, eu elaboro a ficção. No entanto, nem um nem outro são textos históricos. Não sou um historiador. Sou um historiador amador, se quiser. Não pretendo vender gato por lebre. Ou seja, não estou a fazer História quando escrevo os meus textos, estou a fazer ficção, claramente. Mas, a procura de uma autenticidade narrativa com elementos de época permite-me definir melhor os personagens e criar personagens que não são apenas de um tempo, mas que tenham uma certa perenidade no comportamento dos homens. Donde, o meu Dom Sebastiao, de “O Iluminado” ou o meu João Baptista, de “A Lua de Bruxelas”, situam-se, respectivamente, no século XVI e no século XIX mas vão para além dessas épocas e permitem-me falar de algo que nos homens é permanente, é perene. Donde, não é apenas a História com maiúscula a que me interessa para escrever a história com minúscula, ela permite-me confrontar o homem com seu tempo e com uma realidade social e com a sua circunstância.

4) Jorge Luis Borges, Marguerite Yourcenar, Stendhal e Garrett são alguns dos nomes que aparecem sempre (alguns mais, outros menos) referidos em seus textos. Quais são os autores (e/ou as obras) que influenciam diretamente ou indiretamente a sua escrita?

**Amadeu Lopes Sabino:** Esses autores que fala, para mim, são quase de leitura cotidiana. Posso acrescentar mais alguns outros. Posso acrescentar que, sobretudo nos meus pequenos textos, nos textos mais curtos, nos textos que são a meio caminho entre o conto, a novela e a crônica, há uma influência, julgo eu, muitas vezes procurada outras vezes não procurada, de um escritor português que, não sei se conhece, é Manuel Teixeira Gomes, um escritor do princípio do século XX. Por outro lado, há um outro escritor que me influenciou sempre muito, desde o início,



que é Thomas Mann. Mas eu diria que o escritor com que eu mantive sempre uma relação de diálogo permanente e que é talvez o meu mestre permanente é Stendhal. Precisamente pelas razões que lhe disse a bocado, ou seja, julgo que em Stendhal, como em Marguerite Yourcenar, aliás, como em Borges, como em Thomas Mann, há um diálogo do homem com o seu tempo, com a sua circunstância e uma relação que é ambígua, ambivalente e que é de confronto constante com o seu tempo, não só para transformá-lo, não só para viver o seu tempo mas também para acusá-lo. E tudo isso me fascina nestes escritores, me toca nestes escritores. Por outro lado, qualquer destes escritores pratica um tipo de literatura que eu tenho tentado seguir, ou seja, que é informada, que é baseada em outras leituras e que me permite uma grande intertextualidade e um diálogo permanente com os meus mestres e com aquilo que mais me interessa na literatura e na História.

**5)** Por fim, um dos temas a que recorre com frequência em seus escritos trata-se da presença do Diabo na vida humana, seja representado tanto pelos prazeres da carne quanto pelos jogos do poder a que os homens estão fadados em suas existências, e da ausência de Deus (uma presença abstrata na vida dos homens). É um tema que certamente fascina e incomoda aos leitores. Este fascínio e incômodo também estão presentes no autor?

**Amadeu Lopes Sabino:** Eu não sou ateu e nem sou mesmo agnóstico. Mas se sou capaz de admitir a existência de Deus é a partir de uma realidade que é o Diabo. O Diabo em tudo aquilo que o Diabo pressupõe: a carne, a atração pelo mal, a atração do mal e o mal ele mesmo, o mal absoluto. Julgo que, no século XX, ninguém pode duvidar da existência do Diabo. Depois de Auschwitz não se pode duvidar da existência do Diabo. Mas, ao mesmo tempo, o Diabo é fascinante, o Diabo existe na nossa relação com o corpo, como disse, com os prazeres da carne e através do Diabo é possível chegar àquilo que está para além da carne, que está para além da realidade material; Onde, talvez Deus exista, o Diabo abra as portas da existência de Deus. Aliás, há um personagem de uma das novelas das “Vidas Apócrifas”, da novela “O Lobo Eterno” que diz mais ou menos isto, ou seja, para chegar ao Paraíso é preciso passar pelas portas do Inferno.

6) Eu gostaria de continuar um pouco mais neste tema por se tratar de um tema que exerce um fascínio sobre as leituras que eu faço, justamente, como reflexão em torno da existência humana. O senhor acredita que esta existência diabólica que permeia a vida dos homens e que atingiu, digamos, o auge no século XX, é o destino dos homens. Ou seja, não há, digamos, um dom da prudência que permita aos homens evitar o mal...

**Amadeu Lopes Sabino:** Bom, não sei se os homens estão fadados a isto. Mas, provavelmente, isto faz parte dos homens. Faz parte da existência humana este convívio, esta relação permanente entre o bem e o mal, esta relação permanente entre a carne e o espírito, esta relação permanente entre as realidades materiais e as realidades imateriais, entre aquilo que nós vemos e aquilo que nós sonhamos, entre aquilo que nós vemos e aquilo que nós espreitamos que existe, entre a vida e a morte. Não há certamente possibilidade nenhuma de pensar na vida sem pensar na morte, não é? E de pensar na existência humana sem pensar naquilo que é o nosso fim, e de pensar no corpo sem pensar no espírito, e de pensar no espírito sem pensar no corpo. Eu costumo dizer que admiro muito as pessoas que são capazes de pensar no espírito por ele mesmo. Eu só sou capaz de pensar no espírito através do corpo e só encontrei a alma através do corpo. Admito que haja outras maneiras de viver a vida mas eu não sei, nunca conheci. E os meus personagens também não. Imediatamente, João Baptista, de "A Lua de Bruxelas", também não.